

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad**  
**II**



**LA REPRESENTACIÓN DESBORDANTE DEL HORROR EN  
EL CALIDOSCOPIO DIGITAL DE LA WORLD WIDE WEB**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Daniele Marcia**

Bajo la dirección del doctor  
Francisco García García

**Madrid, 2012**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID**

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Doctorado en “Técnicas y procesos en la creación de imágenes:  
aplicaciones sociales y estéticas”

**La representación desbordante del horror en el  
calidoscopio digital de la World Wide Web**

**Autor:**

**Daniele Marcia**

**Dirección:**

**Dr. D. Francisco García García**

**Año académico 2010/2011**

# Índice

<b>Resumen – Abstract</b>	p. 6
<b>Palabras clave</b>	p. 8
<b>1. Introducción</b>	p. 9
<b>2. Objeto</b>	
2. 1 Justificación	p. 12
2. 2 Finalidad	p. 15
2. 3 Oportunidad	p. 17
2. 4 Estructura del trabajo	p. 19
<b>3. Teorías previas, estado de la cuestión</b>	
<b>3. 1 Hermenéutica del <i>reversum</i></b>	
3. 1. 1 Prolegómeno	p. 25
3. 1. 2 La estética y lo bello: entre platonismo y aristotelismo	p. 29
3. 1. 3 Los Padres de la Iglesia de África y la Edad Media	p. 38
3. 1. 4 El Renacimiento y el idealismo clasicista	p. 45
3. 1. 5 El Barroco: “excentricidad” y <i>Teodicea</i> leibniziana	p. 50
3. 1. 6 Burke, Kant, Lessing: ápice y ruptura de la Ilustración	p. 58
3. 1. 7 Espíritu romántico y belleza medusea	p. 69
3. 1. 8 Coronamiento y ramificaciones del pensamiento romántico en el ocaso del siglo decimonónico	p. 82
3. 1. 9 Transición epocal al siglo XX: estridencia vanguardista y vagidos de la cultura de masas	p. 91
3. 1. 10 Benjamin y Adorno: acercamientos personales al arte mistificador	p. 97
3. 1. 11 Heidegger y Lacan: existencialismo y psicoanálisis en el	p. 103

interior del panorama estético	
3. 1. 12 La disciplina hermenéutica ante la cuestión de lo <i>obscenum</i>	p. 107
3. 1. 13 Trías y las aplicaciones investigativas de su filosofía del <i>limes</i>	p. 121
3. 1. 14 Reflexiones recapitulativas	p. 126

### 3. 2 Anatomía del *monstrum*

3. 2. 1 Prolegómeno	p. 131
3. 2. 2 ¿Por qué un <i>monstrum</i> visual?	p. 136
3. 2. 3 Anamnesis y diagnosis del <i>monstrum</i>	p. 143
3. 2. 4 La “con-fusión” metamórfica	p. 149
3. 2. 5 <i>Dei-formitas</i> y coletazos medievales: el infierno sobre la Tierra de Bosch y Bruegel	p. 162
3. 2. 6 Teratología y grotesco arcimboldesco	p. 183
3. 2. 7 El <i>monstrum</i> especular: su doble índole en el marco romántico	p. 198
3. 2. 8 El <i>monstrum extensum</i> : el alba del siglo XX entre heridas bélicas y de vanguardia	p. 214
3. 2. 9 Canales humanas y biomecanoides en serie: el <i>exanimis</i> y el panorama contemporáneo	p. 242
3. 2. 10 Apostilla conclusiva	p. 268

### 3. 3 La bella y fúlgida tele-violencia

3. 3. 1 Prolegómeno	p. 270
3. 3. 2 La <i>claritas</i> de la violencia entre las exhalaciones ofusadoras del “Ello”	p. 273
3. 3. 3 El tele- <i>corpus</i> como regresión hacia lo orgánico	p. 286
3. 3. 4 Biplanaridad ética de una violencia trans-cultural: mimesis y teorías “apocalípticas”	p. 303
3. 3. 5 <i>Ethos</i> violento: <i>edoné</i> y <i>gnosis</i> en las prácticas socio-mediáticas	p. 321



3. 3. 6 Narraciones guía contra la <i>imago mortis opium populorum</i>	p. 349
3. 3. 7 ¿La imagen de la violencia o la violencia de la imagen?	p. 418
3. 3. 8 La “intersticialidad” fotográfica contra la narcosis del poder	p. 428
3. 3. 9 Astillas de un cine <i>extremus</i>	p. 439
3. 3. 10 La discreta ocultación catódica	p. 454
3. 3. 11 Las sombras sintéticas del videojuego	p. 467
3. 3. 12 Glosa recapitulativa	p. 477

### **3. 4 Conclusiones** p. 482

## **4. Diseño de la investigación**

<b>4. 1 Objeto Formal</b>	<b>p. 486</b>
<b>4. 2 Preguntas de investigación</b>	<b>p. 487</b>
<b>4. 3 Objetivos Científicos</b>	<b>p. 488</b>
<b>4. 4 Hipótesis de investigación</b>	<b>p. 490</b>
<b>4. 5 Metodología</b>	<b>p. 491</b>
<b>4. 6 Análisis: unidad, <i>corpus</i> y criterios de selección</b>	
4. 6. 1 Unidad de análisis	p. 498
4. 6. 2 <i>Corpus</i> de análisis	p. 501
4. 6. 3 Criterios de selección	p. 503

## **5. Análisis sociosemiótico: “El *panopticon* digital de los horrores”**

<b>5. 1 Lete y Mnemósine</b>	<b>p. 509</b>
<b>5. 2 Un clic para abrir las verjas del abismo</b>	<b>p. 520</b>
<b>5. 3 Investigación semiótica</b>	
5. 3. 1 Premisa	p. 545
5. 3. 2 Análisis estructural	p. 549
5. 3. 2. 1 Fase descriptiva	p. 550
5. 3. 2. 2 Fase contrastiva	p. 720
5. 3. 3 Examen eidético, topológico, cromático y textural	p. 743

5. 3. 3. 1 Dimensión eidética	p. 747
5. 3. 3. 2 Dimensión topológica	p. 753
5. 3. 3. 3 Dimensión crómica	p. 757
5. 3. 3. 4 Dimensión textural	p. 761
5. 3. 4 Indagación lingüística	p. 764
5. 3. 5 Estudio icónico	p. 784
5. 3. 6 Investigación especial de las imágenes de horror y violencia	p. 811
5. 3. 7 Averiguación sobre la interacción entre imagen y palabra	p. 835
5. 3. 8 Análisis del componente audio	p. 842
5. 3. 9 Examen de la narratividad profunda	p. 845
5. 3. 10 Integración recapitulativa y cruzada de los diferentes códigos expresivos analizados	p. 887
5. 3. 11 Consideraciones relativas a la dimensión diacrónica	p. 909

## **6. Conclusiones generales** p. 921

## **7. Discusión**

7. 1 Críticas constructivas	p. 935
7. 2 Precedentes relevantes	p. 938
7. 3 Contribuciones aportadas	p. 940
7. 4 Perspectivas futuras	p. 943

## **8. Aplicaciones teóricas y estéticas** p. 945

## **9. Bibliografía** p. 948

9. 1 Referencias en Internet	p. 962
------------------------------	--------

**“Quien con monstruos  
lucha cuide de  
convertirse a su vez en  
monstruo. Cuando miras  
largo tiempo a un  
abismo, el abismo  
también mira dentro de  
ti.”**

**(Frederick Wilhelm  
Nietzsche, *Más allá del  
bien y del mal*, 1886)**

# La representación desbordante del horror en el calidoscopio digital de la World Wide Web

## Resumen - Abstract

### Español

Conjuntamente a la ilustración de como el horror en la cultura occidental es eminentemente visual y espectacular, se lleva a cabo un examen filosófico de la noción de mal y horror, una indagación estética del tratamiento artístico reservado a dicho argumento, un análisis de su difusión mediática y asimismo una investigación sociológica sobre el perfilarse de una sensibilidad posmoderna particularmente atraída por el mal y el horror. Todo ello constituye un ineludible preámbulo para el central análisis mediático y sociosemiótico dirigido a demostrar como la Web, en particular su encarnación específica representada por los dos sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, se configura en cuanto inédita máquina calidoscópica que, gracias a la neonata dimensión digital, propaga toda espeluznante clase de mal y hórrido presente en lo real con una potencia antes inimaginable: asienta las condiciones técnicas y las modalidades de uso que consienten ampliar enormemente el distrito de usuarios del horror, tanto expertos como simples curiosos, estimular al máximo la proclividad voyeurista y necrófila connatural desde siempre al sujeto, así como modificar la relación que éste mantiene con el horror.

### English

In conjunction with the portraying about how eminently visual and spectacular the horror is in western culture, is being realized a philosophical close examination thereabout horror and evil notion, an aesthetic investigation

respecting artistic treatment reserved to this matter, an analysis concerning its diffusion in the mass media context and finally a sociological research directed to point up a postmodern sensibility attracted particularly by evil and horror. All that is a necessary preamble helpful to the central media and sociosemiotic analysis showing that World Wide Web, particularly his specific manifestation represented by the sites *Rotten.com* and *Ogrish.com*, due to new born digital dimension, turned into a unforeseen kaleidoscopic machine spreading every genre of evil and horror with a power unimaginable before: it establishes the technical conditions and the ways of use that allow to broaden massively the catchment area of the horror specialists and the simple curious persons as well, that enable to stimulate to the utmost the voyeuristic and necrophile proclivity innate in the individual, and that modify the relation between the latter and the horror.

### **Italiano**

In concomitanza con l'illustrazione di come l'orrore nella cultura occidentale sia eminentemente visivo e spettacolare, si realizza una disamina filosofica sulla nozione di male e di orrore, un'indagine estetica sul trattamento artistico riservato a tale argomento, un'analisi della sua diffusione mediatica e infine una ricerca sociologica riguardo alla nascita di una sensibilità postmoderna particolarmente attratta dal male e dall'orrore. Tutto ciò costituisce un ineludibile preambolo alla centrale analisi sociosemiotica volta a dimostrare come il Web, in particolare la sua incarnazione rappresentata dai siti *Rotten.com* e *Ogrish.com*, si configuri in quanto macchina caleidoscopica inedita, la quale, grazie alla neonata dimensione digitale, propaga ogni raccapricciante genere di male e di orrore presente nel reale con una potenza prima inimmaginabile: crea le condizioni tecniche e fruibili per ampliare enormemente il bacino d'utenza tanto degli esperti dell'orrore quanto dei semplici curiosi, per stimolare al massimo l'inclinazione voyeuristica e necrofila da sempre insita nell'individuo, e per modificare la relazione che questi intrattiene con l'orrore.

## Palabras clave

### Español

Horror, violencia, representación, Internet, semiótica generativa, semiótica interpretativa, *monstrum*, *reversum*, *Rotten.com*, *Ogrish.com*

### English

Horror, violence, representation, Internet, generative semiotics, interpretive semiotics, *monstrum*, *reversum*, *Rotten.com*, *Ogrish.com*

### Italiano

Orrore, violenza, rappresentazione, Internet, semiotica generativa, semiotica interpretativa, *monstrum*, *reversum*, *Rotten.com*, *Ogrish.com*

## 1. Introducción

“La representación desbordante del horror en el calidoscopio digital de la *World Wide Web*”: se trata ciertamente de un título magnético y sugestivo, pero precisa dilucidaciones y aclaraciones programáticas relativas al argumento en examen y a las elecciones estructurales y metodológicas del trabajo. El susodicho concepto de “horror”, que constituye la piedra angular de nuestra amplia indagación analítica, luce innumerables *affordances* interpretativas que sugieren un acercamiento multidisciplinar. Es *reversum*, *nefas*, *obscenum*, *alienum* y *monstrum*: o sea, desviación y contraposición a la norma, ilicitud, indecencia, otredad y prodigio. Estas facetas suyas el horror las despliega preferentemente en la dimensión visual dominante desde antaño en los sistemas de representación del mundo occidental. Tal naturaleza polifacética del horror y su largo historial en los anales de la reproducción icónica conlleva *in primis*, ante incluso la firme intención de afrontar exclusiva y aisladamente el entorno digital de los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, la necesidad de ensanchar el campo de investigación por un lado a las premisas teórico-filosófico-hermenéuticas que afectan a la concepción del horror, y por el otro a las praxis figurativas precedentes al nacimiento de lo digital que lo han representado en el mundo del arte y de los medios de masas.

Al realizar estas averiguaciones colaterales y propedéuticas, pero también en el curso del análisis del ambiente digital, surgirán inevitablemente más enfoques, así como se descubrirán más territorios fértiles para la especulación investigativa. En primer lugar hay un fuerte valor e instancia ética implicada en el entero trabajo, ya que se toca la problemática de la ética de la mirada. Un estudio esmerado de las dinámicas relativas a la producción y al consumo de iconos portadores del dolor o de la destrucción de un tercero pone dos clases diferentes de cuestiones éticas, de reflexiones relativas al *fas* y al *nefas* de las imágenes: a la preocupación acerca de la dignidad de los sujetos retratados corresponde una aprensión atinente a los efectos sociales que derivan de la difusión de dichas imagen “predatorias”,

dañosas o benéficas, según las interpretaciones y los entornos culturales. De modo que por ética de las imágenes de horror y violencia se puede entender el uno o el otro polo de la espinosa diatriba. ¿Es correcto fotografiar ciertos individuos en condiciones o situaciones ferozmente “extremas”? ¿Y cómo hay que pensar en la eventualidad de exponer al público tamañas atrocidades? Sin embargo el macro-marco ético no agota el sinfín de motivos de reflexión y la riqueza de perspectivas que dimanan directamente del argumento. Igualmente no es posible, por ejemplo, desatender el punto de vista legal: la posición de los sitios Web como *Rotten.com* y *Ogrish.com* que se ocupan de enseñar dichas atrocidades frente a la ley, su índole más o menos eversiva o inconformista con respecto a las normas vigentes en torno al sentido del pudor común, a la *privacy* y al *copyright*. Lo mismo se diga sobre la visión de mercado: el éxito de estos sitios entre los “navegantes” de la Web, las operaciones de *marketing*, como publicidad y *merchandising*, que hacen hincapié en el carácter económico de la iniciativa, intentando fidelizar y ampliar su propio distrito de usuarios. Asimismo, en la investigación encuentra lugar necesariamente la eterna relación entre realidad y ficción: baste con decir que una de las reacciones más frecuentes de quienes por primera vez visitan los antedichos sitios o de quienes no están avezados a la crudeza de determinadas imágenes, es la de incredulidad, la cual los induce a afirmar que se trata de fotomontajes o de todos modos de falsos en general.

Semejante apertura disciplinar de horizontes, junto a importantes consideraciones de patrón histórico-sociológico, se revelará sumamente preciosa para contextualizar e integrar los resultados y los aportes procedentes del principal análisis semiótico de los sitios Web seleccionados, de sus estrategias comunicativas centradas en divulgar su negra poética de muerte. Por lo que concierne puramente el análisis semiótico cabe destacar que se adoptará como punto de referencia la escuela estructuralista de inspiración greimasiana, capaz de proporcionar un modelo fuerte y válido, cruzándola, cuando sea preciso, con la escuela interpretativa, más atenta al descodificador y al momento de la recepción, más inclinado hacia un



planteamiento olístico que va más allá de la estructura de relaciones profundas internas y de oposición del texto, sobre las que descansa todo “sistema lengua”.

## **2. Objeto**

### **2. 1 Justificación**

La presente labor nace ante todo como respuesta a una personal y honda especulación hermenéutica alrededor del concepto polisémico de horror y de su representación en los ambientes digitales. Siempre guardé fuerte interés por las imágenes “prohibidas”, censuradas, rechazadas, olvidadas, ignoradas, malditas y marcadas con el sello de la infamia: ¿por qué tanto pavor, tanto odio e indignación hacia cierta reproducción icónica? Más allá de los tópicos desgastados, de las observaciones banales y de la capa más superficial, conformista de la moralidad, ¿qué se oculta en estas réplicas bidimensionales de la realidad, capaces de movilizar tan considerablemente la opinión pública y el conjunto social? Algo nos sugería que con dichas efigies el sujeto se enfrentaba al abismo oscuro de su condición existencial, al límite infranqueable de la ética en cuanto construcción cultural compartida, a un espejo cuyos reflejos son demasiado penetrantes y cortantes. Por lo tanto cuando hace años y por mera casualidad, durante una ordinaria navegación en la red de las redes informática, se me presentó una imagen de violencia, padecimiento y terror desconcertante, mis interrogantes se volvieron a plantear de manera nueva y más puntual. Si cualquier ciudadano con libre acceso a Internet puede tropezarse tan fácilmente con tamáñas imágenes, ¿acaso la Web está revolucionando y trastocando las modalidades tradicionales de circulación del horror icónico, así como la relación global que los individuos mantienen con el horror en general? ¿Hasta dónde llega la “curiosidad” del ser humano y por qué se siente tan atraído por estos iconos repulsivos? ¿Cuál es el objetivo de los sitios Web que publican este tipo de imágenes? ¿Y es moralmente aceptable o justificable?

Desde un enfoque más propiamente científico y social, la representación del “mal” y del horror, por mucha importancia cultural que tenga, forma parte de una corriente de estudios no vírgenes, lo que podría levantar dudas sobre la

utilidad y la efectiva posibilidad de añadir algo realmente nuevo al tema en objeto. No obstante, he aquí que la intención es efectivamente la de profundizar en el análisis de los ultimísimos campos de evolución de la representación y divulgación de la representación del horror, deteniéndose específicamente en su adaptación y desarrollo en el ámbito de los *new media*. Hablando en modo particular de Internet, de inmediato ésta se mostró sensiblemente receptiva hacia las imágenes de rasgos “sombrios”, erigiéndose en referente de todo aquel que cultive o simplemente se deleite con contenidos horrendos y violentos. La cambiante realidad *in fieri* de la Web, si no inexplorada en absoluto, es innegablemente un territorio poco indagado en la vertiente de la aproximación al dolor y al tormento ajeno representado; una dimensión cuyas prácticas de visualización y apropiación quedan al margen de la mayoría de los autores activos en este momento, como certifica la sustancial ausencia en el mercado de textos que examinen al menos en parte el tema. Debido a la desatención o a la reacción tardía del mundo académico, no podemos contar con indicaciones precisas al respecto por parte de sociólogos, semióticos, psicólogos, estudiosos de los medios de masas, de la comunicación multimedia o, por otro lado, de expertos de audiencias mediales y de proyectación de hipertextos. Se trata de una laguna debida seguramente a motivaciones de índole cronológica, dado que Internet goza de vida muy breve y está en una condición de metamorfosis continua, pero se debe también, y quizá sea esta la razón principal, a la constante dificultad en afrontar algunas temáticas. Dificultad que en la red digital, donde todo es más explícito y en la cual se advierte menos el peso de las normativas y de la sanción social, puede resultar, la verdad, insuperable para la mayoría de las personas, efectivamente perturbadas, desorientadas y exasperadas por unas imágenes que se recrean en su repugnancia.

Cabe recordar que la sencilla y sola novedad de un tema o de un campo de indagación no es de por sí razón necesaria y suficiente para garantizar la relevancia o, todavía menos, el buen resultado de un trabajo de un investigación. Por lo cual, y ahora entran en juego reflexiones que dan

cuenta mayormente de la justificación social de nuestra labor, para fortalecer y acrecentar la fuerza y la originalidad de la presente investigación se subraya como se pretende elevar al rango de objeto digno de atención científica una materia que, no sólo la inmensa mayoría de la población, sino que incluso buena parte de los exponentes del ambiente académico no conoce y, sobre todo, no quiere conocer. Muchas son las causas de este verdadero rechazo: barreras de tipo moral, psicológico, cultural e ideológico se condensan contra semejantes temas “comprometidos”, para utilizar un eufemismo. Tales muros de defensa, a menudo impenetrables, hacen que dichos artefactos culturales de nicho y *underground*, puestos en comparación con el sistema medial *mainstream*, se consideren “incómodos” y faltos de valor por marginales y no representativos: en suma, una esteril extravagancia reprobable y de mal gusto, síntoma de un regodearse complacido en una rebeldía huera y bruta que no tiene respeto a nada, ni siquiera al sufrimiento y a la muerte. Sin pronunciarse y atreverse a proporcionar juicios de opinión que prescindan completamente de nuestras finalidades, se reputa muy importante poner de manifiesto desde ahora mismo el propósito sólido de alejarse de cualquier espíritu transgresivo, más o menos pueril, que frecuentemente identifica los trabajos dedicados a argumentos “extremos” (tales como, por ejemplo, cierta *body art* bajo el signo de modificaciones corporales, amputaciones y escarificaciones) y que hacen hincapié en el carácter inconformista *per se* de la disciplina examinada. Como ya se ha sostenido, el fin es el de aplicar al objeto de estudio elegido un corte primariamente semiótico, con un enfoque especializado que ataje la subjetividad del investigador y evite lamentables como infructuosas divagaciones atadas a la ideología personal de cada uno. Asimismo, se cree que el divulgar un semblante de lo real que por las más diversas motivaciones se tiende a ignorar, probablemente porque lacera sobremanera las conciencias, entraña *ipso facto* una operación culturalmente distinguida y apreciable.

## 2. 2 Finalidad

La finalidad de la presente labor es la de abarcar y desarrollar todas las líneas centrífugas que idealmente se irradian de ese núcleo catalizador que es el concepto de “representación del horror”, facilitando un análisis sociosemiótico serio, adecuado, satisfactorio y pragmático. Claro está, imperiosos límites materiales de espacio y de tiempo, así como de criba temática y metodológica, de focalización y acotación, imponen una ardua como operativamente necesaria selección de campo. Por ello los propósitos concretos y viables de la investigación cristalizan en los siguientes beneficios para el ambiente académico y científico:

- averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico
- determinar si el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual
- examinar cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del horror y del mal
- comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos (artísticos y mediáticos)
- verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva
- analizar si Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real
- estudiar si Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente

- investigar si Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horrorosas connatural al sujeto
- explicar qué estrategia comunicativa llevan a cabo los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, que se ocupan de visualizar y difundir el horror

## 2. 3 Oportunidad

Los logros, los avances, los aportes y al fin las conclusiones de tal investigación cobran particular interés y relevancia con respecto a la indagación de los mecanismos de satisfacción, proyección, integración y comprensión socio-psico-comunicativos; con relación a los procesos de interacción, producción y recepción del significado en el circuito comunicativo y medial; con respecto a la construcción, difusión y co-participación de textos culturales en la semiosfera, además de sus estructuras narrativas profundas; con relación a la aplicación masiva de las nuevas tecnologías en el contexto social lúdico-informativo; con respecto al estudio histórico-artístico de la evolución de las concepciones y formas estéticas; con relación al análisis histórico-hermenéutico del pensamiento filosófico y ético; con respecto al examen histórico-medial de la reconfiguración constante del panorama de los medios de comunicación, de sus usos y peculiaridades; con relación a los novedosos lenguajes convergentes multimedia y a sus audiencias; con respecto a la arquitectura y al diseño de los ambientes virtuales digitales.

Por consiguiente el amplio público de expertos, investigadores y estudiosos a quienes va dirigida nuestras tesis es compuesto por: sociólogos, sociólogos de la comunicación, psicólogos de la comunicación, psicólogos sociales, psicólogos cognitivos, historiadores, historiadores del arte, filósofos, filósofos del lenguaje, especialistas de ciencias de la información, de semiótica, semiótica del texto, semiótica generativa, semiótica interpretativa, hermenéutica, narratología, de teorías y técnicas de la comunicación medial, del lenguaje de los *new media*, de estética, iconografía, iconología, ética social, antropología social, antropología cultural, de proyectación y producción multimedia, de *web design* e hipertextos, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, de los *Cultural Studies*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

Obviamente no se excluyen todos aquellos que, a pesar de no formar parte de ningún sector académico o especializado, se sientan animados a emprender la lectura de la labor aun sólo por un sano y vital espíritu de curiosidad, lo cual a la postre es el motor principal incluso del acercamiento científico.



## 2. 4 Estructura del trabajo

Aparte de la estricta subdivisión formal en títulos, portadillas, epígrafes, titulillos, subtítulos, introducciones, presentaciones y avisos, para visionar la cual se remite a la consulta del índice, y cuya rígida estructuración responde a exigencias de claridad expositiva, el desarrollo de la investigación se articula en cuatro macro-nudos fundamentales, cuantitativamente ingentes, los cuales requieren una ulterior organización jerárquica interna en numerosos capítulos para obtener mayor nitidez argumentativa y fluidez narrativa. Cada meta-apartado contribuye a la plena contestación a las preguntas de investigación y al conseguimiento de los fines del estudio, incluso los primeros tres meta-apartados insertados en la parte “Teorías previas, estado de la cuestión”, la cual ofrece observaciones y conclusiones igual de trascendentales respecto a las partes que se encargan del análisis central de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, los sitios Web portadores de representaciones horribles.

- 1) Así que la primera meta-sección “Hermenéutica del *reversum*” se ocupa de introducirnos en el mundo filosófico-conceptual occidental en búsqueda del tan controvertido constructo de “mal” y sobre todo de los aparatos ideológicos o de los sistemas de pensamiento que guían, permiten o censuran su representación. El concepto operativo de “*reversum*” vendrá en ayuda de la retrospectiva panorámica sobre los escenarios epistemológicos pasados y presentes tocantes a la figuración del mal, revelándose un instrumento valioso para acotar la interpretación a los aspectos relevantes de la obra de los distintos autores. En este ámbito se hace uso predominantemente de recursos y planteamientos de tipo histórico, historiográfico, filosófico, hermenéutico, sociológico, ético y estético. El objetivo analítico e investigativo es principalmente el de examinar cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del horror y del mal, en concomitancia con el de averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico. Pero secundariamente se aportan

contribuciones útiles también al objetivo de verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva, al de comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos (artísticos y mediáticos), y finalmente al de determinar si el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual.

- 2) La segunda meta-sección “Anatomía del *monstrum*”, en cambio, tiene el cometido de ilustrar el concepto polisémico de “horror” y especialmente de bajarlo a la dimensión de la representación visual concreta, de la inmanencia objetual, de los artefactos físicos. Lo que significa recorrer, prácticamente desde los albores de la cultura occidental, el largo camino efectuado por la representación terrorífica visual materializada en obras de arte reales y tangibles. Acuña otro concepto operativo que es el “*monstrum*” y tomado en consideración el papel perceptivo la visión, se indaga acerca de las modalidades de continuidad/transformación de la representación visual del mal y del horror en el ambiente artístico desde cuando éste constituía la única forma de representación icónica existente, hasta que, en época plenamente medial, su acción se solapa y se entrelaza con la obra de los medios de masas, llegando por último a la actualidad. Los recursos y los acercamientos que ahora resultan provechosos son los estéticos, iconográficos, iconológicos, semióticos, filosóficos, históricos, sociológicos, psicológicos, antropológicos y éticos. El objetivo analítico e investigativo es principalmente el de comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos artísticos, junto al de determinar si el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual y al de averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico. Pero secundariamente se aportan contribuciones útiles también al objetivo de verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva, al de examinar cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del

horror y del mal, y en conclusión al de comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos mediáticos.

- 3) La tercera meta-sección “La bella y fúlgida tele-violencia” parte directamente desde un contexto marcadamente moderno y actual, dado que nace con la finalidad de delinear los confines de lo horrible trazados por el sistema de los *mass media*, con particular atención sobre medios visuales tales como la fotografía, el cine, la televisión y el videojuego. Al remontarse hasta los orígenes de dichos medios de masas, se descubren las finas interrelaciones que subsisten entre éstos, el horror y su representación, centrándose en el horizonte contemporáneo en que son sobre todo los *mass media* los que, día tras día, provisionan a los actores sociales de dosis masivas de imágenes de muerte, violencia y corrupción físico-moral. Precisamente la violencia se analiza como traducción predilecta del horror en el entorno medial y se hallan tendencias transversales en la manera de proponerla, percibirla y consumirla. Cosa que comporta un replanteamiento del estatuto ontológico, ontogenético y mitopoiético de las imágenes. Instrumentos indispensables de indagación y fuentes disciplinares de referencia son ahora el estudio de los medios de masas y de sus audiencias, la sociología de la comunicación, la psicología de la comunicación y social, la semiótica, la estética, la historia, la filosofía, la ética y la antropología. El objetivo analítico e investigativo es principalmente el de comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos mediáticos, junto al de verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva. Pero secundariamente se aportan contribuciones útiles también al objetivo de examinar cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del horror y del mal, y al de averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico.

- 4) La última cuarta y central meta-sección “El *panopticon* digital de los horrores”, núcleo fundamental de toda la labor, estriba en el nuevo medio por

excelencia, Internet, cruce de características tecnológicas, de dinámicas de uso y expectativas de consumo dispares, que se hace visible en el panorama digital. La indagación más propiamente sociosemiótica principia con el sub-apartado “Lete y Mnemósine” y cristaliza en la sub-sección “Un clic para abrir las verjas del abismo”, focalizándose completamente en las especificidades comunicativas de la *World Wide Web*, que actúan asimismo por lo que atañe al material icónico marcado con el sello virulento del horror. En cambio, en la investigación semiótica *stricto sensu*, la contenida justamente en el sub-apartado “Investigación semiótica”, *Rotten.com* y *Ogrish.com*, es decir la muestra de sitios seleccionada con esmero del universo de la red informática, servirá de elocuente *exemplum* de la más extrema reproducción icónica del mal accesible en el mundo de los medios de masas. Tales dominios (en la acepción informática) representan unos verdaderos parques temáticos de los horrores, enfatizando con esta definición cierto planteamiento macabramente “lúdico”, unos abecedarios del terror puro que tienen como “imperativo moral” un ansia taxonómica de encontrar, desenterrar y hacer pública toda abominación, barbarie y desgracia que ve a los seres humanos en cuanto sujetos u objetos de la acción. El análisis semiótico, que implica en un segundo momento consideraciones de mayor alcance, contempla una comparación entre los sitios Web en lo que respecta a la estructuración de significados, a la instancia expresiva y a la comunicación entre un “yo” y un “tú” enunciativos, ambos presentes aunque no siempre manifiestos. Más cabalmente, se llevarán a cabo diversas averiguaciones aplicadas a todos y cada uno de los planos expresivos que convergen en la unidad sincrética de comunicación que es el sitio Internet. De modo que, integrando los acercamientos generativo e interpretativo, y teniendo en cuenta el entero espectro semio-comunicativo, que va desde el nivel más superficial de los cuatro códigos tipológico, eidético, cromático y textural, hasta el más oculto del armazón narrativo profundo, tendremos respectivamente:

a) Una premisa metodológica e introductoria

- b) un análisis estructural
- c) un examen eidético, topológico, cromático y textural
- d) una indagación lingüística
- e) un estudio icónico
- f) una investigación específica de las imágenes de horror y violencia
- g) una averiguación sobre la interacción imagen-palabra
- h) un análisis del componente audio
- i) un examen acerca de la narratividad profunda
- j) una integración recapitulativa y cruzada de los diferentes códigos expresivos analizados
- k) unas consideraciones relativas a la dimensión diacrónica que afecta a los sitios Web

En este ámbito se aprovechan los aportes de recursos y planteamientos que pertenecen a la semiótica del texto, a la semiótica generativa, a la semiótica interpretativa, a los estudios relativos a las teorías y técnicas de los *new media*, a la proyectación y producción multimedia, al *web design* y a los hipertextos, al análisis de las audiencias de los medios de masas, a la disciplina iconográfica e iconológica, a la narratología, a la sociología de la comunicación, a la psicología de la comunicación y social, a la estética, a la ética social, y al final al método historiográfico. Los objetivos investigativos de todo el estudio sociosemiótico de la cuarta meta-sección son principalmente: analizar si Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real; estudiar si Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente; investigar si Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horribles connatural al sujeto; y por último explicar qué estrategia comunicativa llevan a cabo los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, que se ocupan de visualizar y difundir el horror. Pero secundariamente se aportan contribuciones útiles también al objetivo de verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación

icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva, al de comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos mediáticos, y en último lugar al de averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico.

Conjugando los resultados de los análisis semióticos con las demás perspectivas mentadas y desarrolladas precedentemente, todo será sometido a interpretación y discusión para llegar a unas conclusiones terminantes y recapitulativas.

### 3. Teorías previas, estado de la cuestión

#### 3. 1 Hermenéutica del *reversum*

##### 3. 1. 1 Prolegómeno

La presente sección nace por la exigencia de proveer el argumento de tesis de investigación de un adecuado marco propedéutico y de un útil territorio de indagación preliminar en el que profundizar en temáticas colaterales y afinar determinadas herramientas metodológicas de estudio.

Durante la susodicha tesis de investigación me encontraré desarrollando un análisis esmerado de las dinámicas relativas a la producción y fruición de una realidad icónica que proporcione representaciones del dolor y del horror del “otro” (o/y del “Otro”, entendido como doble obsceno y terrible voluntariamente extirpado del contexto socio-mediático), deteniéndome principalmente sobre la aplicación de tales problemáticas en el ámbito de los *new media*, los nuevos medios de comunicación de masas, cuyas más recientes evoluciones están impactando sobre todo aspecto de lo cotidiano.

Cada vez que una mirada llena de ambición cognoscitiva intente dirigirse al futuro, se haga cargo de un brío proléptico deseoso de anticipar las tendencias, o de todas formas se fije en lo presente más vivo que ya está proyectado hacia lo futuro, precisamente en estos casos un acercamiento cauto se percata de la necesidad de dar un paso atrás para no perder todas las remisiones, las referencias y los hilos que entretejen la trama de la historia y ligan virtualmente sus protagonistas. Exactamente por este motivo, antes de introducirme en el vivo de lo contemporáneo, *in fieri*, caracterizado por cada vez más inestables y cambiantes confines categoriales, he considerado preciso operar una retrospectiva panorámica sobre los escenarios epistemológicos pasados. Si de hecho mi tesis en lo específico tendrá como objeto de investigación la visualización del horror, en su acepción más amplia y ambivalente, en los contextos digitales virtuales, está bien preguntarse cómo la representación del horror, de lo negativo, del mal

se haya manifestado mucho antes de este verdadero viraje copernicano que es sin duda la revolución alfanumérica de la *infocommunication* digital. Y no se trata sólo de una diferencia a reconocerse a lo largo del eje lógico-cronológico en los términos de un “antes” y un “después”, dotados de los respectivos cambios y elementos de continuidad, sino también de una distinción de perspectiva académico-disciplinal sobre el argumento: mientras que la tesis de investigación adoptará un corte especializado marcadamente semiótico, sociológico, massmediático y ético, en cambio el presente apartado exhibirá un planteamiento fuertemente filosófico-estético. En efecto, ya en el título, “Hermenéutica del *reversum*”, son revisables *in nuce*, en síntesis, los objetivos programáticos y la estructuración de base de este pequeño como fundamental ensayo introductorio. “Hermenéutica” es un término prestado principalmente de la jurisprudencia, de la teología y de la lingüística, que se refiere en sentido estricto a la descodificación y comprensión de textos (entendidos como toda producción conceptual humana), pero que es comúnmente empleado también en campo filosófico con el significado de práctica interpretativa. *Reversum* es el participio pasado del verbo latín *revertere*, es decir “volcar, dar la vuelta” o “girar de la parte opuesta al anverso”. Por lo tanto “hermenéutica del *reversum*” indica la intención de efectuar una búsqueda sondeando los sistemas filosóficos organizados por algunos de los mayores pensadores de la historia occidental, con el fin de hallar su concepción y posición acerca de la eventualidad de la representación del “reverso”, del “revés”. En otras palabras, el conjunto de esos aspectos estremecedores de la existencia que se tienden a remover por la supuesta incapacidad de colocarlos en un marco dialógico, ese aspecto “negativo” del actuar y del sufrir humanos que en general representa un verdadero tabú, pero que igualmente vuelve a emerger de forma intersticial entre los surcos de la moralidad. Claro está, estos protagonistas de la historia del pensamiento no vivieron en un vacío socio-cultural, como mónadas vagantes en un limbo de inciertos límites, razón por la que ellos deben ser ubicados en un cuadro contextual que, en



algunos lances, superó el valor de la personalidad individual y terminó por definir toda una vasta época.

Para acotar y delimitar funcionalmente las diferentes zonas de indagación del entero trabajo, adrede hemos elegido referirnos aquí exclusivamente a pensadores, filósofos e intelectuales, dejando a las siguientes secciones el cometido de desarrollar los demás enfoques que en el conjunto configurarán un único y sólido cuadro de referencia. De tal forma esferas como la artística quedan de momento reducidas a breves indicaciones y esbozos instrumentales a la ilustración de determinados conceptos, centrándonos en los movimientos filosóficos que, al menos hasta las primeras décadas del siglo XX, han influenciado pesadamente y orientado la realidad artística y mediática. El axioma de fondo es que el pensamiento estructurado en forma de “sistema” en cierto modo precede e impregna los restantes ámbitos de acción humana, revelándose más explicativo, por ejemplo, que la ideología artística tomada por sí sola; se cree en suma que es más fácil comprender una forma artística a partir del horizonte filosófico de referencia antes que, viceversa, comprender un entero andamiaje conceptual a partir de cada forma artística individual. Se trata patentemente de un método que opera unas restricciones convencionales, sin embargo se puede considerar suficientemente válido, sobre todo si se recuerda la real complejidad y permeabilidad de los sistemas simbólico-conceptuales humanos, los cuales filtran por toda faceta de su actividad.

Al seguir esta línea interpretativa nos encontraremos, en algunos casos, a filósofos que han explícitamente declarado su idea con respecto a la existencia y representación del mal o de lo “feo”, en otros, la mayoría, a filósofos cuya postura sobre el tema es de inferir, sacar y describir gracias a un conocimiento más completo de la arquitectura trazada por ellos en otros campos, como la metafísica, la epistemología, la estética y la ontología. A la virtual “mesa redonda” que toma cuerpo durante el trabajo serán invitados no todos los pensadores, ni tampoco todos los que se han ocupado de estética, sino, más pragmáticamente, todos aquellos que directa o indirectamente, positiva o negativamente, han enriquecido la reflexión sobre la posibilidad de

retratar “el abismo de lo negativo” en cada uno de sus matices. La dificultad intrínseca a una heurística de este tipo reside en el deber avanzar por “sustracción” y deducción, a través de una criba muy tupida, a lo largo del *continuum* trazado en la historia del pensamiento occidental, ya que raramente los filósofos han considerado importante detenerse ampliamente sobre la cuestión de la representación del mal. Efectivamente, durante los siglos que se han sucedido hasta la actualidad, filósofos y artistas han ido proporcionando definiciones de lo bello y dictados pertinentes a su representación gracias a los cuales se ha podido reconstruir una historia de la estética de lo bello a través de los tiempos. No ha ocurrido lo mismo con lo feo y el mal, que casi siempre han sido definidos por oposición y contraste, y sobre todo con su representación, a la cual prácticamente nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Tanto menos es posible, además, basarse en textos precedentes que examinen el argumento de manera estrictamente específica o que se detengan en ello un número suficiente de páginas; lo que es debido a su naturaleza transversal, sólo marginalmente tratada y en realidad jamás desentrañada.

### 3. 1. 2 La estética y lo bello: entre platonismo y aristotelismo

Inevitablemente, para poder hablar de representación, de cualquier forma y expresión de representación, estamos obligados a partir desde el concepto de “estética”. En lo específico la estética es esa rama, esa parte de la filosofía que se ocupa de lo bello y del arte. O por lo menos esto es lo que refieren los diccionarios consultados por mí (Real Academia Española 2001; María Moliner 2007; Vox 2005) bajo la entrada “estética”. Nótese como además el término “bello” preceda el ciertamente más genérico e inclusivo “arte”. Casi, pues, como si la estética fuera una ciencia exclusivamente de lo bello: tal vez una idea más que evidente para muchos, una verdadera tautología, ¿de qué puede ocuparse la estética si no de lo bello? Visto más exhaustivamente, no es sólo la combinación de lo bello con la estética que provoca problemáticos automatismos; también el acoplamiento de la estética con el arte no es nada pacífico, aunque seguramente menos preñado de implicaciones desorientadoras. Se puede razonablemente creer que alguna forma de estética exista desde cuando el ser humano se ha vuelto tal, pero el término “estética”, referido a una determinada disciplina filosófica, es utilizado por primera vez por el alemán A. G. Baumgarten en las “Reflexiones filosóficas acerca de la poesía” de 1735, y aparece luego en el título de su obra más célebre, “*Aesthetica*”, que es de 1750<sup>2</sup>. Aquí el vocablo es empleado en su significado etimológico, o sea “relativo a los sentidos, perceptivo”, del griego *aisthesis*, es decir “percepción sensorial”, por lo tanto éste es utilizado en el sentido de una teoría del conocimiento sensible en general. En Baumgarten el salto lógico desde la percepción sensorial hasta el arte acontece en un segundo momento, pero de todas formas no hay nada en la palabra “estética”, tanto etimológica como conceptualmente, que remita directamente al arte y menos aún a lo bello. Y si el consolidarse del uso lingüístico de asociar el término “estética” con el arte es a fin de cuentas simple e intuitivo, no se puede decir lo mismo por lo que concierne lo bello. No es posible no reconocer una fuerte estereotipización cultural, un claro

---

<sup>2</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 23-24

adoctrinamiento ideológico, en este maridaje coactivo entre estética y bello, en todo detrimento de lo “feo”, de entenderse por ahora sólo como contrario de bello. ¿Quién estableció que lo feo no puede tener derecho de ciudadanía, al lado de lo bello, en el mundo de la estética? No es cierto algo que tiene que ver con un orden natural, dado que todos sabemos que lo natural se coloca en dirección opuesta con respecto a los sistemas lingüísticos, comprendidos los artísticos, caracterizados justo por la arbitrariedad. Las causas del ostracismo de lo “negativo” y de lo feo, que los alejaron de los territorios de la estética artística, se deben buscar en la reflexión sobre el arte y lo bello que se desarrolló en el mundo clásico con un autor en particular.

La antigüedad pre-clásica prácticamente ignora el nexo arte-belleza que para nosotros está inevitablemente en la base de la misma noción de arte. Todas las actividades que nosotros atribuimos al arte eran valoradas por los griegos pre-clásicos por el fin utilitario que éstas perseguían, tanto si era producir objetos como suscitar sentimientos, y no por la belleza que se podía encontrar en éstas<sup>3</sup>. Dicho de otra forma, el esculpir una estatua o el actuar en una representación teatral eran prácticas ejercidas para obtener efectos pragmáticos sobre el mundo real (en lingüística se diría que el objetivo era la perlocución), el parámetro de juicio era basado en la utilidad y no en la belleza: utilidad material, por ejemplo edificar un templo, o inmaterial, como venerar una divinidad. Es Platón el primero que instituye realmente en el mundo griego la relación arte-belleza, binomio cuya existencia depende a su vez de otra conexión de términos y conceptos: el placer y lo bello. La envergadura de estos corolarios sigue hoy en día tan fuerte que nos cuesta aun sólo imaginar una formula, un silogismo diferente de lo que sigue: el placer es sensación de lo bello, el arte es placer, entonces el arte es belleza. Pueden parecer estériles sofismos, pero más allá de las cuestiones terminológicas, lo que nos ilusiona con la necesidad de esta conclusión es la interpretación unívoca del concepto de bello y placer. Platón propone una reforma estética del placer cuya finalidad es la de salir del solipsismo

---

<sup>3</sup> Perniola M., 2004, *Il sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino, pp. 169-172

hedonístico al cual había llegado la escuela de los Cirenaicos, guiada por Aristipo. Él afirma que en la vida la única certeza es el hecho de que nosotros probamos placer o dolor, seguridad sobre la que no podemos dudar por cuanto es nuestro cuerpo el que nos la trasmite. El placer así resulta la sola aserción verídica sobre el ser, pero no somos capaces de conocer lo que causa el placer porque nuestra mente es desviada por el recuerdo o por la espera, los cuales distorsionan la actividad puramente racional. Todo cirenaico está encerrado en su mismo placer, que no puede comunicar a los demás, puesto que no es capaz de indicar con certeza el objeto placentero<sup>4</sup>. ¿Cuál es la revolución de Platón? Lo bello sobre lo que discurre nos introduce en una experiencia que puede ser compartida con los demás, es un hecho social sobre el que se puede formar un juicio. Ello permite la compartición del placer sobre la base de una forma de belleza que es reconocible por todos y que por lo tanto debe ser sometida a un proceso de codificación mediante normas dogmáticas. Platón, sirviéndose del espíritu y de la cultura griega, legisla que lo bello que puede ser fuente de placer es la medida, el orden, lo simétrico, la escala tónica, la armonía, el canon de Policleto, su contemporáneo. Se trata de conceptos todos íntimamente relacionados con la cuantificación, con los números, que, acorde a la lección de Pitágoras, cumplen leyes perfectas y puras, trascienden la materia a la vez que la sustentan, así pues son los que más se aproximan al Uno incorruptible y eterno. El placer estético impone como valor un bello codificado de tal manera y a al mismo tiempo crea una discriminación con respecto a los feos, a los viejos, a los discapacitados, hacia lo informe, lo destructivo y lo degenerativo: esto es, hacia el *reversum*. En esta organización axiológica de lo bello respecto al placer, y viceversa (que con todo no salva las artes de la crítica platónica, la cual las considera copias de copias que alejan del Uno), se halla el arquetipo de toda una concepción que margina lo “no conforme” y lo relega fuera de los confines de la estética. En este ámbito es oportuno evitar un análisis más detallado de la crítica platónica del arte, la cual pondría de relieve no un ataque indiscriminado

---

<sup>4</sup> Donini P., Ferrari F., 2005, *L'esercizio della ragione nel mondo classico. Profilo della filosofia antica*, Einaudi, Torino, pp. 129-130

hacia las formas artísticas, sino una ofensiva dirigida sólo hacia las obras que se vuelven ídolos, o sea remiten exclusivamente a ellas mismas, sin funcionar como trampolines hacia lo metafísico, quedando meras copias de copias. Lo que más interesa indicar es el hecho de que Platón critica todas las artes miméticas porque teme que surtan un efecto psicagógico<sup>5</sup>, es decir un efecto conmovedor y persuasivo que exponga peligrosamente y de manera equívoca a los poderes irracionales del alma. Sobre todo frente a la tragedia el filósofo le apercibe al espectador de no identificarse con aquellos personajes que en la escena están a merced de fuerzas oscuras y devastadoras: la tragedia engaña y miente, el saber trágico exhibe, pone en escena la realidad en su ambigüedad irreductible e inquietante, de forma perturbadora. Lo que, en definitiva, es la máxima confirmación de la idea platónica de borrar todo lo que no entra en el *cosmos* (el orden armónico y perfectamente concluido en sí): una extirpación de realizar no sólo en la realidad representativa, sino, en la medida de lo posible, en lo real mismo. Lo imperfecto, lo ambiguo y perturbador no deben ser representados ni existir en lo fenoménico porque a la postre no son “reales”, es más, se oponen a la realidad presentándose como una antítesis suya, como un desquiciamiento del mundo de las ideas. Para Platón lo irreductible y lo desviador, el *reversum*, no se puede representar por ser más que antiestético, por ser hasta irreal, puesto que es lejano del Uno-Bien. Por otra parte, si filosóficamente la única verdadera realidad es el mundo de las ideas, del cual nuestro mundo material es sombra e imitación mal lograda, la existencia empírica de cosas inmundas y despreciables debería explicarse con la existencia de ideas hiperuránicas perfectas de inmundo y despreciable, cosa que se excluye perentoriamente en el “Parménides”<sup>6</sup>. Así que según tal enfoque lo feo y lo horrendo existen solamente en el orden de nuestra percepción sensible que no conoce directamente las ideas y confunde el ser con el no ser, presa de la inconstancia y del caos del

---

<sup>5</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 12-14

<sup>6</sup> Migliori M., 1991, *Dialettica e Verità. Commentario filosofico al Parmenide di Platone*, Vita e Pensiero Edizioni, Milano, pp. 155-161

universo físico imperfecto y distorsionado con respecto al mundo ideal del hiperuranio.

El otro numen tutelar de la filosofía de la antigüedad clásica, Aristóteles, recupera de Platón el concepto de mimesis, mas es contrario a la devaluación del arte operada por él aduciendo como motivo el estatuto de copia de copia de las formas artísticas. Para Aristóteles actuar según el criterio de la mimesis no significa copiar pasivamente las cosas, creando una réplica degradada de lo real, más bien constituye una práctica para coger los entes en una nueva y más profunda dimensión. El concepto aristotélico de mimesis consigue de este modo, aparentemente, abrir una brecha que consienta la intrusión de lo “negativo” en la representación, la que en esta época coincide totalmente con el arte: de hecho la clave es la transfiguración. Para el futuro preceptor de Alejandro Magno el ser humano es un animal mimético, goza en la actividad imitativa prescindiendo de que los entes imitados sean bellos, y en este caso se trata de placer directo, o sean feos, hablando entonces de placer indirecto. Ello se debe al hecho de que el arte, *in toto*, posee una carga idealizadora y purificadora, es capaz de desempeñar una función regeneradora, incluso cuando se haga vicaria de asuntos de representación inmundos y desesperados. El pensador ilustra de la manera más completa su idea de la mimesis cuando la aplica al arte trágico, el cual en cambio era el que más preocupaba a Platón por sus efectos psicagógicos, literalmente “conductores del alma (por el mal camino)”. El espectáculo trágico en teatro produce una purificación de las pasiones, una catarsis en el ánimo del espectador. La tragedia, sostiene Aristóteles, “es una imitación de una acción noble y cumplida, la cual a través de la piedad y del terror termina por efectuar la purificación de semejantes pasiones”<sup>7</sup>. La tragedia tiene como fin último la transformación de las pasiones de piedad y terror, sentimientos inmediatos de reacción, no aceptación y oposición al destino infausto del héroe, en aquella que Gadamer llama “conciencia de la determinación histórica”<sup>8</sup>: una conciencia

---

<sup>7</sup> Aristotele, 1987, *Poetica*, Rizzoli BUR, Milano, p. 145

<sup>8</sup> Reale G., 1986, *Introduzione a Aristotele*, Editori Laterza, Bari-Roma, p. 43

que es sensibilidad filantrópica, sentimiento de co-participación de nuestro sino de seres finitos y mortales, lo que debería conducirnos a una asunción activa de las pasiones y a una sabiduría práctica. La catarsis oscila por tanto entre la elevación de las pasiones en sentido moral y la eliminación de su desecho excesivo y nocivo, con el efecto de una verdadera cura para las aflicciones del alma. La catarsis, la purificación anímica se realiza mediante dos movimientos centrípetos: el primero es la sim-patía, la em-patía, la compasión (todos vocablos que sugieren un compartir coral y plural de las emociones), a saber, la identificación total con los sufrimientos y los suplicios que atormentan a los protagonistas trágicos; el segundo es el desahogo de los sentimientos atroces y desgarradores puestos en escena por medio de las vivencias virtuales que la tragedia concede. El arte que según Platón podía desencadenar pasiones contrastantes y furibundas, con Aristóteles surge como terapia sanadora, y además se sugiere que cuanto más grandes sean las penas y los sufrimientos representados en el drama trágico, mayores son los beneficios que se sacan *a posteriori* de su metabolización. Pues bien, ahora todo ello no debe inducir en error, llegando a pensar que con Aristóteles cambie radicalmente el rol y la concepción del “mal”, casi se invocara todo el horror que se esconde entre los pliegues de lo real como fuerza necesaria y en última instancia positiva para curtir el ser humano. El mal no puede encontrar lugar en la representación sino sublimado, transcodificado, sino convertido en no-mal. Sino, también, insertado en un marco moral superior, sino asimilado en sustancia al *fas*, a lo lícito, y es impensable su autonomía de existencia fuera de los senderos trazados por el Bien. De Platón en efecto, y a fin de cuentas también de toda la cultura helénica clásica (piénsese otra vez en Pitágoras), Aristóteles hereda asimismo la visión de lo bello como proporción: lo bello refleja el ser, es decir que se ocupa de las cosas inmutables, y lo inmutable por antonomasia es el ámbito de los números y de la geometría. De ahí que lo bello conste de orden entre las partes, simetría, compostura, rigor casi matemático. Y todo lo que no se adecua a éste se enfrenta a una discriminación de tipo ontológico: lo deforme, lo inarmónico, lo cutre, el *reversum* es menos perfecto, sufre una



falta de ser, y por lo tanto es menos bello, menos cercano a la *Veritas*, a la verdad. De modo que la estética también está subordinada al sistema metafísico aristotélico, por el cual lo bello tiene primacía ontológica respecto a lo feo, el acto respecto a la potencia, la forma respecto a la materia, el alma respecto al cuerpo y el hombre respecto a la mujer.

Con un abundante margen de generalización se puede declarar que fundamentalmente el *reversum* mantiene al menos hasta Plotino su estatuto ontológica y moralmente inapropiado para la representación, en virtud de su ser asimilado a lo falso y al no bien. El neoplatonismo imperante perpetúa su obra de “demonización” de lo negativo y de lo no conforme, que sufren la maldición de ser lo que no “debería” ser. La muerte, la putrescencia y el principio de destrucción están afectados por el no ser y se ponen directamente en conflicto con la endíadis fundadora de la misma grecidad: *kalos kai agathos*, o sea lo bello y lo bueno ineludiblemente juntos, en una relación de implicación recíproca. Ni siquiera el mundo romano se mostrará capaz de formular un diferente acercamiento a la cuestión de lo “opuesto obsceno”, reproponiendo la idéntica hostilidad hacia su aceptación en el universo de la representación. A este propósito no se debe malentender gravemente la naturaleza de las pinturas priápicas o de la figuración visual y verbal del Hades. El culto de Príapo, deidad agreste de la fertilidad, con sus explícitas alusiones sexuales obscenas concretadas en su falo hipertrofiado, no tenía nada que ver con el embrutecimiento ferino y promiscuo, con el susodicho obsceno negativo: es más, su origen es de imputar a una gaya y primitiva pulsión vital a la regeneración, privada de cualquier invectiva contra lo escabroso, de cualquier carga sexual empujada hasta un exceso deletéreo. Por lo que en cambio se refiere al Hades, vocablo que alude tanto al reino de los muertos como a la divinidad de la ultratumba en persona, su existencia conceptual se explica como mero mecanismo lógico, como contrapeso para poder reafirmar de manera más contundente el imperativo moral. Los *infera* existen, lo que obviamente tampoco ignoraban los griegos, sin embargo existen en cuanto *celatum*, existen pero están ocultos a la vista y a la mente, así como testifica la misma etimología de la palabra latina

*infera*: literalmente, “las partes que se hallan abajo, bajo tierra”. Es un lugar del que no se conoce y, en lo hondo, del que “no se quiere” conocer el acceso, una remota landa del globo terrestre en la cual únicamente los héroes a veces se aventuran para dar prueba de su coraje. Enésima confirmación de la adhesión de la cultura latina al paradigma estético-moral griego viene, una vez más, de la lengua, en la que, como es consabido, se sedimentan las aspiraciones, los credos y las exigencias del pueblo que se sirve de ésta. Si los griegos acuñaron la endíadis *kalos kai agathos* para expresar de manera concisa y preñada su ideología, los romanos tendían incluso a evitar marcar una neta línea de separación entre lo bello y el bien. Es elocuente el hecho de que el término *bellus*, del que procede “bello”, es un diminutivo de *bonus*, en castellano “bueno”: en suma para los latinos lo bello es algo de “bueno en pequeño”, probablemente es el bien encerrado en un determinado objeto.

Volviendo a Plotino, él reelabora el platonismo puramente metafísico en clave teológica, identificando el Uno con Dios, Idea primera perfecta e incorruptible, Motor Inmóvil, alejándose de la cual no hay más que progresiva confusión y dispersión en lo múltiple. Y, si posible, logra reforzar esa verdadera trinidad que lo bello, lo bueno y lo verdadero, juntos, constituyen. Plotino ofrece una definición de mal que a lo largo del *iter* histórico llamará la atención de muchos intelectuales, quienes darán nuevo brillo a su feliz intuición, atajo a veces para encontrar una escapatoria de complicadas aporías. Para Plotino el mal aparece donde no llega la emanación del Uno, allí donde la luz del Bien fatiga para abrirse paso: mejor dicho, el mal es falta, ausencia de pleno bien. Ontológicamente el mal no tiene consistencia, no existe, es posible referirse a éste exclusivamente por negaciones que aludan a una degradación progresiva del sumo y perfecto Bien. El Bien es el ser, de allí que todo lo que es no puede ser otra cosa que bueno, mientras que el mal, a rigor lo que es contrario al ser, no es y no encuentra lugar en el universo: nada de por sí es mal porque, en la medida que existe, es bien. Lo que convencionalmente llamamos mal en realidad es exceso de atención hacia bienes inferiores, de segundo grado, menos

importante que el Bien supremo, del cual alejan peligrosamente; el mal es entendido como dirección “autodiminutiva” que el hombre puede emprender. De ahí que pierda todo sentido dedicar figuraciones artísticas a algo que no existe o constituye asunto de escaso interés por estar lejos del verdadero bien. En un pensamiento así de rígido el aspecto negativo de lo real, el *reversum*, representa una degradación tan ínfima que no debe ni tomarse en consideración: lo que no es bello según el canon clásico de perfección no puede reflejar lo bueno, lo que no es bueno es falso y debe ser rechazado porque aleja de Dios. La postura de Plotino aniquila los todavía tímidos y parciales intentos de “comprender” lo grotesco, en el sentido etimológico originario de aferrarlo e interiorizarlo, realizados con afán por el arte helenístico en el nombre del realismo. Más que una vez, a través de las diferentes épocas, será el realismo el que intentará abatir con poderosos empujones el idealismo estético clasicista, indicando como pretexto la necesidad de recurrir a objetos de representación sí “bajos” y “humildes”, pero más “verdaderos” y “humanos”. No obstante, sin una reorganización global del sistema de pensamiento, el realismo está destinado a seguir como una forma de manierismo que se limita a ampliar la elección de los temas a retratar aduciendo las más varias motivaciones.

### 3. 1. 3 Los Padres de la Iglesia de África y la Edad Media

Una inicial traza de rehabilitación, aunque parcial, de lo feo y del sufrimiento es efectuada exactamente a raíz del mismo contexto teológico del siglo III d. C al que pertenece Plotino. Es el Cristianismo que reivindica por razones doctrinales la “positividad de la negatividad”, forma oximórica que instaura una fractura epocal en la concepción que liga indisolublemente el aparecer y el ser del bien, la belleza exterior y la interior. Si las primeras pinturas catacumbales que se encuentran en Roma figuran a Cristo, bajo la pesada influencia clasicista idílico-bucólica, como un joven sin barba, de las bellas facciones y vestido de pastor, sucesivamente se pasa a esas representaciones escalofrantes de Cristo que alcanzan la forma más potente y expresiva en los crucifijos medievales o en los cuadros flamencos: se trata de un Cristo cubierto de llagas y sangre, ridiculizado, fustigado, traspasado y torturado por sus verdugos. Es evidente que, si en el retrato de la epifanía mortal de la deidad que se hace carne entre los hombres los artistas llegan tan lejos, hasta al detalle repugnante, tiene que haberse originado una profunda mutación de perspectiva conceptual. Este cambio acaece en virtud de las susodichas razones doctrinales avanzadas por los autores cristianos a partir de la segunda mitad del siglo III d. C., es decir por los Padres de la Iglesia de África, San Cipriano y otros, hasta San Agustín<sup>9</sup>. Ellos, aunque siempre al interno de un neoplatonismo teocéntrico, propugnan una mayor adhesión al significado literal de las Sagradas Escrituras, en las que, sobre todo en los escritos de Isaías, el Mesías es descrito como un hombre no sólo insignificante, sino feo: tan cierto es que vendrá sobre la Tierra, caminará entre nosotros y nadie se enterará. Tal intuición da origen a la emblemática pseudoetimología (o sea aquella interpretación lingüística carente de algún fundamento científico que pretende sacar la exacta etimología de un vocablo arguyéndolo de una superficial comparación entre significantes) que indica el término latín *deformitas*, es decir “fealdad, deformidad”, como derivado de *dei formitas*, en

---

<sup>9</sup> Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, pp. 87-89

castellano “la forma (propia) del dios”. Así que Dios, el máximo Bien y la absoluta Verdad, se manifiesta al hombre en la deformidad, en lo feo, en lo repugnante, todas peculiaridades que hasta aquel entonces se atribuían al mal. Nuestra salvación reside en la fealdad de Cristo, fealdad física e infelicidad de su epílogo terreno, en el que es repudiado, atormentado y eliminado como generalmente suele hacerse con el *reversum*. Basta con observar un Cristo crucificado para entender que este Dios sufriente, el cual se inmola para todo hombre, no tiene nada que ver con las tradicionales divinidades olímpicas: reprime en sí mismo esta mueca de dolor y tormento que falta de cualquier sempiterna serenidad atribuida habitualmente al arte clásico. Pero ¿por qué Cristo tiene que ser feo y deformado por las barbaridades que se le infligieron? Porque mientras que en la tradición greco-romana y en la neoplatónica es el hombre que debe elevarse a través de la ascesis hacia la divinidad, en cambio en la tradición cristiana, si por ejemplo se lee uno de los textos de San Pablo que contiene el Himno a Cristo<sup>10</sup>, se ve que es Dios el que desciende, se degrada, se humilla en el hacerse hombre, que se vacía de su gloria y deidad para volverse no sólo uno como nosotros, sino el peor de nosotros, bajo el punto de vista del aspecto exterior, equiparado al último de los más viles impostores o delincuentes. Exactamente por esta razón el Cristianismo impone por primera vez una oposición estético-moral entre interior y exterior, ya no vistos en una relación de consonancia: lo que aparece feo desde el exterior, y en consecuencia antes era también falso y malo, puede en cambio celar el fulgor de la belleza y de la bondad interior. De ello procede directamente el precepto moral cristiano que amonesta para no repetir el fatal error cometido por los hombres ante su Salvador, públicamente ridiculizado y crucificado: si tú no cuidas incluso del más pequeño, feo y enfermo de tus hermanos, no reconocerás en él la imagen de Dios.

Sin embargo, si al introducir el Cristianismo que va aproximadamente desde el siglo III d. C. hasta la Edad Media, me he referido a éste en términos de una parcial rehabilitación de lo feo y de lo grotesco, de lo que en una sola

---

<sup>10</sup> Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, p. 92

palabra he indicado como *reversum*, es porque no puede claramente escaparse que la representación del dolor, de la pena y del tormento es una representación dedicada de manera específica y exclusiva al misterio de la teofanía, a ese Dios que se hace hombre. Y en esta genealogía del martirio horripilante y exacerbado entran también todos esos iconos de las pasiones de los santos, caracterizados por terribles ejecuciones, como decapitaciones, amputaciones, flagelaciones, extirpaciones, hogueras, ahorcamientos, torturas sobre la parrilla y lesiones de vario género. Asimismo los anacoretas por tradición y definición están afeados por la larga permanencia en el desierto, mientras que los estilistas estaban entre los eremitas más desfigurados que cumplían las penitencias más duras, aislados sobre una columna y víctima de la inclemencia de los elementos, de los gusanos y de los insectos, con visiones tristemente seductoras y asediados por pesadillas diabólicas. Se trata de un horror sagrado, que concierne la esfera de lo inconocible, de lo metafísico, de lo sobrehumano, que atañe a individuos capaces de ir al encuentro del dolor y del padecimiento más insensato con una serenidad seráfica. Un horror sagrado que se halla en un orden jerárquico celeste y trascendente con respecto al horror cotidiano, “banal”, el cual por su parte contaba con una presencia, una inmanencia mucho más vívida. Por un lado la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados debían tanto recordar la inminencia e inevitabilidad de la muerte como cultivar el terror a las penas infernales. Por el otro las pestes, las hambrunas, el estado de guerra permanente y la vida mucho más corta hacían que la muerte apareciera como una presencia ineludible, una suerte de personaje fijo en el teatro de la vida que imponía su triunfo sobre la vanidad humana, un *memento mori* quizá incomprensible para nosotros, que vivimos en una era en la cual, vendiendo modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidar la muerte, por ocultarla, relegarla a los cementerios, nombrarla sólo mediante perífrasis o exorcizarla reduciéndola a simple elemento de espectáculo. Sin embargo este horror cotidiano, a pesar de estar grabado a fuego en las carnes, no obstante su inmediata proximidad con lo real, visto que es usual y

“natural” no goza del derecho a la representación: el horror común se vive, no se representa. Lo que se debe al hecho de que existen dos postulados implícitos y dos indicaciones de consumo diferentes en la base de las dos tipologías de *reversum*. Ante el horror sagrado, que es pintado, esculpido o narrado, se exhibe la actitud de aquel que contempla un modelo transfigurador, modelo que actúa como una amonestación, que acrisola y conmueve, exhortando al sacrificio y a la glorificación a través del sufrimiento. Frente al horror cotidiano, que es *hic et nunc*, sencillamente se toma nota de una violencia que no puede ser parada, que es parte del orden de las cosas y que, quizás precisamente en virtud de tal circunstancia, no suscita particular interés; una obscena violencia que probablemente tampoco se puede definir horror porque no es entendida como aberración, sino como norma que, en cuanto tal, no justifica la atención de los artistas (piénsese en como las varias formas de espectacularización del dolor que arreciaban durante la Edad Media, por ejemplo las ejecuciones públicas, el ahorcamiento de los enemigos, la tortura de los herejes, el desmembramiento y el cepo en la plaza, eran percibidas como prácticas absolutamente comunes, si no una verdadera forma de entretenimiento y diversión). De modo que, cada vez que el mal entra en una narración o en una pintura se transforma en mal cósmico, elevado a una dimensión idealista y preceptista que no es cierto una novedad achacable al simbolismo cristiano: baste pensar en el interminable repertorio de crueldades desplegada por la antigüedad clásica, en los mitos paganos protagonizados por deidades vengativas y desdeñosas. Se trata en este caso también de un horror arquetípico, relativo en efecto al *mythos*, que narra eventos inquietantes pero fantásticos, o, en el caso de que el cuento verse sobre hechos sucedidos realmente, instalados en una dimensión espacio-temporal ajena y remodelados para asumir valor de *exemplum* universal. Un horror repulido y limado de tal manera redimensiona los efectos más desgarradores de su representación y pierde buena parte de su carga agresiva y corrosiva. La introducción del mal y de lo feo en la estética, mediante la apología del dolor divino o la moralización del dolor humano, a fin de cuentas queda

como nota a pie de página de la general tendencia teológica cristiana de los Padres de la Escuela de África, tan empapados de aristotelismo y platonismo. Para aclarar más aún lo que se va sosteniendo, se expondrán algunos puntos del pensamiento de S. Agustín, el más renombrado de los Padres de la Escuela de África y el más influyente en la ideología medieval. Un problema esencial de la teología de S. Agustín es la justificación de la existencia del mal. En efecto, puesto que Dios es el Bien, se pregunta por qué haya permitido la existencia del Mal: si Dios es bondad absoluta, ¿cómo ha podido crear un mundo en el que hay espacio para el mal? Ante todo hace falta ponerse la pregunta sobre si el mal existe de verdad. Si no existiera, en cualquier caso es indudable que el temor del mal es él mismo un mal, aunque temer algo que no existe sería absurdo. Sin embargo hay la posibilidad que el mal esté en el mismo temor de mal, aun cuando el mal no existiera<sup>11</sup>. Es posible que el mal se halle en la imperfección de la materia, ya que la creación divina es imperfecta con respecto a la perfección del Creador; si ello fuera verdad el mal estaría ínsito en la misma materia carente de perfección, por lo que el mal es connatural a la materia y por lo tanto al hombre. Pero S. Agustín no puede prescindir de constatar el hecho de que si Dios es todopoderoso, sumo bien y positividad, la existencia del mal no podría explicarse sino achacando a Dios mismo la voluntad del mal: en otras palabras, Dios omnipotente, en el caso de que permitiera que en el ánimo humano morara el mal como entidad presente y sustancial, sería creador del mismo mal y responsable de su fallida remoción. Todo ello lleva al filósofo a constatar que el mal en sí no existe, que todo el universo es bello en cuanto obra divina, que el ser es belleza, contando además con el respaldo del Génesis, en el cual se lee que al final del sexto día Dios vio que todo lo que había hecho era bueno, y de la sabiduría clásica, la cual recordaba que el mundo había sido creado por Dios según números y medidas subordinados a criterios de perfección matemática. No olvidemos también que la filosofía clásica, releída a través de la tradición bíblica,

---

<sup>11</sup> S. Agostino d'Ippona, 2002, *Le Confessioni*, Landi A. (edición de), Edizioni Paoline, Milano, pp. 186-189



proporcionaba el concepto de la belleza del mundo como reflejo de la belleza ideal, acorde a la reinterpretación Platón. Recordando muy de cerca Plotino, S. Agustín afirma que lo percibido por el ser humano como mal es en realidad un alejamiento del bien, una ausencia de bien. Dios creó el mundo para que fuera un bien, la existencia del mal es lógicamente imposible; lo que existe son grados inferiores de ser y bien con respecto a esa cumbre que es Dios. De esta manera la misma fealdad de Cristo, los suplicios que atormentaron a él como a los santos, el dolor y la muerte, el *reversum*, no conlleva voluntad de mal ninguna: somos nosotros los que no poseemos suficientes consideraciones éticas para juzgar y que, si apartásemos la mirada de los sufrimientos individuales y específicos, seríamos capaces de relacionarlo todo con una ley cósmica superior, podríamos divisar la *pancalia* (el “todo bello”). Aquí nos encontramos con una explicación práctica de la imposibilidad de retratar el mal o lo degenerativo: éste no existe, ¿por qué entonces perder tiempo con la búsqueda artística de algo que no pertenece a nuestro mundo y que es una simple ilusión? El pecado según Agustín es real y acontece cuando el ser humano decide alejarse del bien superior para volcarse en bienes inferiores, pero igualmente no merece un papel en el arte, por cuanto este último debe ocuparse exclusivamente del sumo bien, es decir de subrayar el amor de Dios y su plenitud ontológica, únicas dos cosas que naturalmente atraen el ojo de los espectadores<sup>12</sup>.

Siguiendo las huellas de S. Agustín encontraremos en el pensamiento escolástico varios ejemplos de justificación de la fealdad en el marco de la belleza total del universo, donde también la deformidad y el mal adquieren un rol fundamental que, como en la proporción de luces y sombras que se realiza en el claroscuro de una imagen, se manifiesta en la armonía del conjunto. Se dirá también que hasta los monstruos son bellos porque son seres y como tales contribuyen al orden global, que, a pesar de la existencia del pecado que destruye el plan natural de las cosas, dicho orden es reestablecido por el castigo, así que los condenados al infierno sono expresión de la ley divina universal. O bien se intentará atribuir la impresión

---

<sup>12</sup> S. Agostino d'Ippona, 2002, *Le Confessioni*, Landi A. (edición de), Edizioni Paoline, Milano, pp. 104-109

de fealdad a nuestros defectos perceptivos que, debido a falta de luz, distancia incorrecta, sesgo o atmósfera neblinosa que deforma los contornos de la realidad, harán feos y malos lo que no lo es.

### 3. 1. 4 El Renacimiento y el idealismo clasicista

Así que el mal y el horror vehiculados por los crucifijos medievales que exhiben un Cristo cubierto de plagas, por la *dei-formitas* de un Dios repugnante, desfigurado por los golpes, los clavos, los latigazos, los puños y las patadas, sufren un proceso de despotenciación en clave trascendental; el mal y el horror vehiculados por el martirio sistemático de hombres de fe, por las torturas y las hogueras públicas, por el goce de la mortificación sádica de la carne, se transforman en objeto de interpretaciones moralistas; y, finalmente, S. Agustín niega que el mismo mal pueda existir o que tenga un valor real, lo que no justifica un interés activo del arte. Además la particular sensibilidad medieval, que por lo menos en un nivel más superficial lucía una viva atracción hacia el *reversum*, está destinada a ceder rápidamente el paso a causa del aproximarse de la visión humanista, antes, y renacentista, después. La ambivalencia de un horror concebido por un lado como norma cotidiana, y por el otro como pretexto para construir narraciones fuertemente morales (o moralistas) que celebran el dolor y la humillación, es reducida por el emerger de la centralidad de la figura humana: el hombre en lugar de sentirse aplastado por la omnipotencia de Dios, de advertir de manera traumática su distancia de la grandeza del Creador, descubre en sí mismo la chispa divina que anima al demiurgo. En cuanto criatura privilegiada de Dios, el hombre refleja con orgullo su naturaleza de creador y aspira al conocimiento de lo creado, desea encontrar las leyes que gobiernan el universo. Se recupera una estrecha relación con la cultura clásica latino-helénica, la cual surge como modelo a emular, aunque inalcanzable en los logros conseguidos: se desarrolla la convicción que mediante la mimesis aristotélica se puedan penetrar los misterios del cosmos. En un clima general de revalorización del cuerpo humano y de su belleza, incluso los tormentos excesivos y sobrehumanos de los mártires son afectados por la “pulcrificación” que convierte un hecho sumamente doloroso en un clímax de fuerza viril o dulzura femenina. Hasta llegar a las distintas representaciones del martirio de San Sebastián en las cuales nos encontramos con una

complacencia que linda la homofilia. En este clima de encendido hervor cultural el mal, lo negativo, el principio de disgregación debe sufrir una extrema recolocación ideológica. Si resiste, de forma más moderada, la práctica de representar un horror sublimado y elevado por fines morales, la idea de que el mal se abata sobre el individuo y que conjuntamente el dolor sea algo casi de buscar resulta inconciliable con los preceptos del Renacimiento: la elevación sustituye a la mortificación, la acción operante en el mundo sustituye a la aceptación del límite impuesto, la búsqueda del placer estético ahuyenta la resignación al dolor. El imperativo categórico se vuelve el de evitar la amenaza de lo feo, de conseguir unos expedientes que consientan dominarlo lo más posible. El Renacimiento los encuentra en la estética clásica, en el platonismo y en el aristotelismo, de los cuales hereda la codicia para el orden riguroso y armónico, para el canon. Sin embargo se elabora una conciencia de la imposibilidad de borrar total y definitivamente el mal y lo feo: éstos pueden siempre asomarse introduciendo el caos en el orden. Esta convicción, convergiendo con una inédita pasión por el estudio científico-empírico, pone al lado del habitual *modus operandi* de la sublimación de lo hórrido también un esmerado análisis de los aspectos más tristes de lo real. En el nombre del naturalismo y de la necesidad de comprender todo lo creado, los estudios anatómicos dan notables pasos adelante y numerosos artistas acceden de forma más o menos legal a morgues, tanatorios, sanatorios, hospitales y manicomios para pintar del natural, con un nuevo cuidado para el rendimiento sobre el lienzo, a los sujetos muertos, moribundos o con la locura y la demencia grabadas en el rostro. En tal horizonte de sentido el Leonardo más audaz no titubea en exhortar a los artistas, cuando se les pida representar un conflicto bélico, a la más minuciosa reconstrucción de los detalles, adornando la escena general del enfrentamiento con particulares desconcertantes pero dotados de inmenso realismo:

*“Farai li vinti e battuti pallidi” [...] – declara el gran pensador en su italiano del siglo XVI – “[...] la carne che resta sopra loro sia abbondante di dolenti crespe [...] i denti spartiti in modo di gridare con lamento [...] farai omini morti*

*[...] la polvere che si mischia coll'uscito sangue convertirsi in rosso fango [...] altri morendo strignere i denti, stravolgere gli occhi, strignere le pugna alla persona e le gambe storte*<sup>13</sup>.

Lo que en castellano puede traducirse como sigue: “Harás los vencidos y batidos pálidos [...] que la carne que queda sobre ellos sea abundante de dolientes heridas [...] los dientes truncados así que griten con lamento [...] harás hombres muertos [...] el polvo que se mezcla con la sangre derramada, convirtiéndose en rojo fango [...] otros que muriendo aprietan los dientes, tuercen los ojos, aprietan los puños hacia ellos mismos y tienen las piernas retorcidas”.

Una estética así de cruenta logra evitar que la censura arremeta contra sí, no de todas formas sin feroces críticas, solamente justificándose, como ya dicho antes, bajo el signo de la obligación de recrear sobre el lienzo las asperidades del conflicto cuerpo a cuerpo en toda su realista ferocidad. Y casos como éste de Leonardo constituyen una excepción dentro del idealismo clasicista imperante, para el cual, ateniéndonos al ejemplo que acabamos de ilustrar, la batalla es uno de los momentos cruciales para exhibir el fulgor viril, para dejar eternamente en la historia nuestra huella, poniendo en segundo plano la brutalidad del choque armado. En la práctica artística común, el mismo concepto de mimesis aplicado con vehemencia por Leonardo es ampliamente utilizado, según otra interpretación, para dirigirse en dirección completamente opuesta con respecto a la emprendida (sólo, está bien precisarlo, en algunas ocasiones) por el científico-artista, él también habitualmente respetuoso de los cánones del Clasicismo renacentista. Es menester notar, de hecho, que una estética “violenta” se concilia mal con el concepto de obra humana como calco de la obra de Dios, típico de la segunda mitad del siglo XV y de la primera del siglo XVI. Difícilmente una descripción icónica “brutal” puede converger con la concepción de mimesis aristotélica reelaborada en clave cristiana, para la cual el hombre no hace más que crear una réplica del mundo, divinamente concebido como realidad armónica inspirada en la bondad y a la verdad. En

---

<sup>13</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 65-66

otras palabras, representar “literalmente” el mal significa transmitir la creencia que el mundo arquitectado por Dios es malvado o, por lo menos, significa comunicar al espectador que el horror es un elemento constitutivo de lo real: todo ello no debe y no puede ser, el mal, el *reversum*, es *erratum*, es un fallo contingente, el irrumpir lacerante del no ser. Paradigmática de esta concepción moral de la estética renacentista es la “*Poetica*” de Tommaso Campanella (primera parte de la “*Philosophia rationalis*”, compuesta en 1623 y publicada solamente en 1638<sup>14</sup>). Estamos pues en edad posrenacentista, pero esto no invalida nuestra interpretación ya que el pensamiento de Campanella en cualquier texto filosófico es asimilado a la ortodoxia renacentista, de la que representa un proseguimiento conservativo. En la “*Poetica*” se lee que la poesía y el arte son una alabanza a Dios y un medio para conocerle, “no pudiendo dar más placer a un artífice, que mirando sus obras con admiración”<sup>15</sup>. Parafraseando Campanella, ¿cómo se puede alabar a Dios o admirar su creación si se retrata una degradación de dicha creación en la sangre, en el dolor o en la bruta violencia? Hay otra razón que hace problemático el retrato concreto del mal, o sea la doble naturaleza mimética del ser humano: éste imita el mundo e imita igualmente sus mismos artefactos artístico-culturales que realiza e instala en el mundo. Me refiero al *status* de modelo formador que la obra posee y a su capacidad de influenciar el ánimo y las acciones humanas, capacidad que puede ser positiva o negativa. La duda jamás apaciguada, ni siquiera hoy día, es si el espectador se impulsa a emular el mal representado. De modo que, a causa de la recuperación de los modelos clásicos, del concepto de mimesis de lo creado divino y de la esencia preceptista del arte, en el Renacimiento los artistas no pueden sino tender a liberarse de la opresión de la terrible iconografía cristiana medieval, que hace coincidir tortura y ascesis, persiguiendo con frenesí un dolor casi anhelado. En consecuencia la fealdad del Cristo medieval, desfigurado, lacerado e implorante, que con fatiga se

---

<sup>14</sup> De Vecchi P., Cerchiari E., *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo II, Bompiani Editore, Milano, pp. 615-617

<sup>15</sup> De Vecchi P., Cerchiari E., *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo II, Bompiani Editore, Milano, p. 616

había progresivamente impuesto, da un paso atrás originando la recuperación de la belleza de Cristo, su nueva y más serena humanidad: testimonian esta mutación, al menos en área mediterránea, la difusión del pesebre con el Niño Jesús, invención medieval tardía de S. Francisco, y el desbordarse de Vírgenes con el Niño.

### 3. 1. 5 El Barroco: “excentricidad” y *Teodicea* leibniziana

Perfectamente conscientes de la arbitrariedad de la rígida fijación taxonómica de épocas, estilos y concepciones, pero también conocedores del valor instrumental de tales operaciones, es posible convenir en que el Renacimiento, recuperando el clasicismo de los autores de la antigüedad, sigue sus directivas en el campo estético, haciendo retroceder lo feo y el horror medievales a un estado latente, aunque no inactivo del todo. Con la llamada época barroca el mal y el horror se mueven marcadamente hacia una precisa manifestación del *reversum*: lo grotesco. Lo grotesco es irregularidad, anomalía, desviación, excentricidad, excepción, desproporción, extravagancia; comparte mucho de lo monstruoso, pero mitiga la extrema otredad en la que estriba su fascinación ambigua y contradictoria. En modo particular, lo grotesco barroco pertenece a la esfera lúdica, al juego de lo contrario, a lo carnavalesco. Y, en cuanto tal, al asalto directo y despiadado del horror prefiere el contrapunto amargo de la ironía, del sarcasmo. Apunta a descubrir la irregularidad que se cela detrás de los cánones, a erigir la norma en exceso, a no armonizar los contrastes. Antonio Rocco, filósofo peripatético nacido pocos años antes del deceso del genio palaciego pre-barroco Arcimboldo, es sintomático de este escenario de fondo y de tal sensibilidad que en parte anticipa nuevas líneas evolutivas del *monstrum* que aparecerán tras la Ilustración. Rocco publica en 1635 su ensayo “*Della Bruttezza*”, “De la fealdad”, en el cual asevera con tono polémico que quiere tratar de cosas feas porque las que siempre son dulces y graciosas acaban por provocar náusea. En un primer momento Rocco se entretiene enunciando paradojas moralistas y antifeministas, demostrando como en las mujeres la fealdad es “custodia de la honestidad, remedio de la lujuria, ocasión de equidad y de justicia”<sup>16</sup>; pero sucesivamente se detiene en un elogio de los desastres naturales, ocasión de nueva generación, y define como principio de todo bien cosas que a nosotros nos resultan

---

<sup>16</sup> Raimondi E., 1997, *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, Jodler L. (edición de), Mondadori, Milano, p. 34



desagradables y asquerosas, como los partos, el menstruio, el esperma y las purgas: ello expresa plenamente el gusto grotesco e irreverente barroco, además de recordar muy de cerca las tesis románticas venideras. El Barroco no teme recurrir a lo que la estética clásica consideraba capricho y anormalidad, prefiere lo expresivo frente a lo bello, busca con afán lo extraño, lo extravagante y lo deforme, se regodea en lo extraordinario y en lo asombroso, explorando con este fin también el mundo de la violencia, de la muerte y del horror, como puede revisarse en la poesía de Shakespeare y de los elisabetianos en general. Si Giambattista Marino exalta la palidez de la amada en contra de la tradición medieval de las mejillas rosas o sonrosadas, la poesía barroca va mucho más allá, dando lugar al elogio de la enana, de la tartamuda, de la jorobaza, de la bizca y de la picada de viruelas: la desbordante descripción de una mujer horrenda tiende a confirmar que el amor trasciende la oposición simplista y anticuada entre feo y bello, constituyendo a veces asimismo una reflexión piadosa sobre una fealdad que produce dolor y maldad debidas a las miradas rencorosas de los demás<sup>17</sup>. La pasión por el contraste, la irregularidad, la desviación y la sorpresa domina no casualmente en la época en la cual la Contrarreforma exaspera el conflicto entre la Iglesia católica y protestante, en la que emerge el relativismo religioso como realidad de hecho, en la que se impone la Santa Inquisición. En la que, incluso la ciencia pone sus bases para desvincularse del asedio de la teocracia y al mismo tiempo atentar contra la integridad de algunas de las mayores certezas codificadas por el principio de autoridad de la filosofía Escolástica. ¿Cómo? Paralelamente a la conciencia de la imposibilidad de interpretar literalmente la Biblia, la ciencia demuestra que el cosmos es “feo”: que la Tierra no está en el centro del universo, no es una esfera perfecta, que no es el sol el que gravita a su alrededor, que el cielo no es constituido por esferas hiperuránicas concéntricas, que los movimientos de revolución no son descriptos por círculos perfectos, sino por elipses. Las mismas elipses, espirales y líneas curvas que predominan sobre la exactitud del círculo y sobre la línea recta en la pintura y en la escultura.

---

<sup>17</sup> Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, pp. 171-177

Se concede espacio a la línea exclusivamente si ésta tiene voluntad de expansión hacia lo infinito, en las antípodas respecto a las figuras geométricas cerradas como la esfera y el cubo, que reflejan la idea griego-renacentista de perfección reclusa dentro del límite, de lo acotado y determinado. Asimismo la intersección rompe la unidad de las figuras geométricas, la perspectiva, de técnica para hallar la racionalidad matemática de lo creado, se transforma en hiperbólico virtuosismo para fines de ilusión óptica, la racionalización y la proporción son reemplazadas por la irregularidad y la desproporción. Los límites físicos, materiales y cosmosvisionales que circunscribían los cuerpos revientan, desbordando y sobrepasando los bordes de la misma representación, flirteando con el concepto de infinito. El marco de la obra deja de ser vínculo ineludible de la figuración, abriendo ésta hacia un “mas allá” que la intuición, la perspicacia y el deseo del espectador debe completar, terminando lo que en la representación está únicamente sugerido. La obra en sus zonas perimétricas exhibe ambiguos cortinajes, ventanas entreabiertas, complejos pliegues, fugas hacia lo indeterminado, efectistas y asombrosos juegos de *mise en abîme*, de meta-representación, de representación dentro de la representación. Se capta constantemente el tránsito de una forma a otra, el instante mismo de la transformación, se disimula la textura y la resistencia de la materia, de modo que, por ejemplo, el mármol se dobla como fina seda o se derrite como lava. A la unidad formal del Renacimiento se prefiere la composición de una totalidad heterogénea. Comprensiblemente el barroco es el triunfo del teatro y sobre todo de su descendiente más exuberante, la ópera lírica, que prolifera en cuanto máxima expresión de espectacularización e ilusión escénica, dramática y vocal, en cuanto arte sincrético que aúne música, teatro, literatura, pintura y escultura. Los hallazgos científicos, el relativismo religioso (el surgir de nuevas iglesias institucionalizadas que se contraponen a la católica), así como el físico (la conciencia de no encontrarse en una posición privilegiada en el centro del universo) y el antropológico (poco después de un siglo del descubrimiento de América, y con las siguientes conquistas de los grandes exploradores, se

metaboliza la evidencia de la existencia de tantas culturas, humanidades y (Nosotros diferentes), estremecieron impetuosamente la Europa, en la que se abrió una fuerte divergencia entre el ser y el parecer: de repente nada era como se creyó siempre que fue. Por ello el arte abdica su cometido de encargarse y de desvelar lo verdadero, su misión de explicación y simplificación de lo real, repitiendo la condición de inestabilidad gnoseológica que se advierte en los demás campos. El arte, que ha abrazado lo infinito y el espejismo sistemático en la representación, se vuelve una actividad dirigida únicamente hacia la apariencia, la decoración y el engaño que produce maravilla, consiguiendo con artificios complejos y altamente elaborados hacer aparentemente verdadero lo falso. Lo grotesco por lo tanto se reconecta más a la ilusión, a la fantasía y a la anomalía del *reversum* que no a una manifestación brutal, explícita y desgarradora del horror y del mal. Se expresa conceptualmente como rechazo obligado de la sobriedad, de la objetividad y de la nitidez positiva, valores ya no proponibles en una época con muchos coletazos de temores medievales, exacerbados por el contexto socio-político. En este sentido el virtuosismo coincide a menudo con la intrusión inesperada de la muerte tétrica y perturbadora: Bernini, uno de los mayores exponentes del Barroco, intuye las potencialidades dramáticas del repertorio macabro y, en el monumento fúnebre a Alejandro VII (1671-1678)<sup>18</sup>, resulta espectacularmente inquietante la aparición furtiva e improvisa del esqueleto alado que, esgrimiendo el reloj de arena y envolviéndose en el drapeado funerario, desvela el umbral de la ultratumba. Los motivos lúgubres y funestos, que frecuentemente se encuentran también en la pintura, se deben a la martilleante reprensión bíblica acerca de la caducidad de la vida y de la meditación sobre la muerte, que la espiritualidad contrarreformista repropone obsesivamente para insinuar en los fieles la angustia relativa al propio destino. Sin embargo, por más que una razón, no hay que sobreestimar la magnitud cuantitativa y cualitativa de *reversum* que el Barroco aporta. Ante todo porque, bajo un punto de vista cualitativo, al

---

<sup>18</sup> De Vecchi P., Cerchiari E., *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo II, Bompiani Editore, Milano, p. 696

crear la dicotomía real-apariencia, decide contar claramente con el segundo polo. Ello implica inmediatamente la justificación de toda representación en sentido fantástico e imaginativo. No se buscan finalidades miméticas para abrazar la creatividad inventiva y todo se resuelve en una dimensión lúdica, un juego tal vez macabro y escalofriante, pero al fin y al cabo simplemente una “pesadilla”. Desde un enfoque cuantitativo, en cambio, está bien recordar que lo grotesco barroco y sus peculiaridades estilístico-temáticas se desarrollan sólo en una rama limitada del movimiento barroco en general, en una parcela de las artes aplicadas y de las humanidades. El arte barroco es animado por otras dos corrientes igualmente prolíficas, que en su naturaleza subterránea no se ponen en neto contraste con los dictados delineados por el arte anterior. Con el vocablo “barroco”, término despectivo acuñado en época neoclasicista, se indica un estilo que históricamente coincide con el arte producido desde comienzos del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII: en este período, además de la corriente del artificio, el Barroco en su acepción más estricta, hay la búsqueda de lo verdadero, es decir el realismo de Rembrandt, Velázquez y Vermeer, y la siempre viva idea clasicista, representada por los herederos de los hermanos Carracci.

Pero, desde un enfoque rigurosamente filosófico, la tendencia más relevante es el rechazo y la negación del pensamiento propiamente cristiano, de la Escolástica, para adoptar acercamientos cartesianos y mecanicistas. El mecanicismo elige ocuparse de la materia, de la *res extensa* cartesiana dejando a un lado las cuestiones espirituales, la *res cogitans*, o dedicándose secundariamente al problema de encontrar la relación entre *res extensa* y *res cogitans*. El mecanicismo admite como únicos principios de la realidad la materia y el movimiento, conectando el conjunto de los acontecimientos con las leyes de la física, excluyendo el recurrir a razones finalistas y teleológicas. Toda la realidad es interpretable como una concatenación de causas y efectos; todos los fenómenos naturales, y a veces incluso humanos, son producidos exclusivamente por el movimiento de los cuerpos en el espacio, sin que se verifiquen cambios cualitativos. En este panorama se recorta el pensamiento, bajo muchos aspectos anómalo, respecto a las

ideas dominantes de la época, del alemán Leibniz, cuya cultura se extiende a los campos más vastos del saber, quien puede ser definido verdadero genio universal: gran matemático, físico, científico, filósofo, abogado, diplomático, bibliotecario. En esos años caracterizados, como ya mencionado, por el imperar de la física matematizada y por el cartesianismo, él, completamente a contracorriente, reduce todo, materia incluida, a espiritualidad. El núcleo inspirador de la filosofía de Leibniz consiste no en negar la validez del mecanicismo, sino en considerarla limitada a una parte superficial de la realidad, bajo la cual hay otra realidad más profunda que responde a leyes que prescinden del mecanicismo. La *res extensa*, la materia, existe sólo como derivado de las proyecciones de las conciencias y de las percepciones, no posee una consistencia ontológica en sí misma. Ésta es extremadamente heterogénea y múltiple, sin embargo al mismo tiempo es también en cierta medida unitaria: tras el aparente desorden y caos del mundo se esconde siempre necesariamente un gran orden, el gran plan de Dios. Según la teoría de la armonía preestablecida, que sustituye en un nivel profundo a las leyes físicas de causa y efecto, Dios ha programado desde el inicio todo cuerpo y todo espíritu de forma tal que estén impecablemente armonizados: lo que, por ejemplo, explica como el fenómeno de un vaso lleno de agua que se vuelca dejando caer el agua, no se debe a la causa que produce el efecto, sino al hecho de que el vaso y el agua fueron perfectamente sincronizados por Dios. Todo el complejo sistema de mónadas, que son el correspondiente metafísico de los átomos, es decir las unidades indivisibles de la realidad espiritual, descansa sobre la omnipotencia del divino “relojero”, que es absoluta potencia y libertad creativa, sin límites, infinitamente bueno. Ya que Dios es infinitamente poderoso y bueno, él elige crear el mejor mundo que habría podido realizar, así que nosotros vivimos en el mejor de los mundos posibles. Leibniz no dice que el nuestro es un mundo perfecto, más bien que sencillamente es el mejor entre los que Dios pudo crear. Por otra parte, el mundo no puede ser perfecto porque si lo fuera sería Dios mismo, el ente perfecto. Y Dios no debe crear a sí mismo, sino el mundo, que es diferente de Dios: lo que es

diferente de Dios a la fuerza debe ser imperfecto, porque sólo Dios es perfecto<sup>19</sup>. Pues bien, Dios crea un mundo cuya perfección es inferior únicamente a sí mismo y en el que rige el principio de razón suficiente: ninguna cosa puede ser verdadera y existente sin que haya una razón suficiente que la hace ser así y no de otra manera<sup>20</sup>. Dicho de otra forma, la existencia contingente de un ente no puede ser casual y si se ha realizado es porque debía realizarse según la voluntad-necesidad de Dios, la suprema mónade. Si algo existe es por una razón puntual y por acción de Dios, sumo bien, lo que implica que el mal no puede existir, como ya sostenido por S. Agustín y Plotino según puntos de vista y argumentaciones diferentes. Todo el mal y todo el conflicto presente en el mundo son de reconsiderar en la óptica del funcionamiento general del universo, funcionamiento irreprochable porque querido por Dios, el cual quiso crear el más perfecto de los mundos. El mal no es una realidad, por lo que el divino no es responsable de ello; es la miopía intelectual del hombre que le lleva a reputar algunos eventos como mal. Los cataclismos o las tragedias que afectan a los inocentes tienen una explicación en la ley superior de armonía que sujeta la creación divina y que justifica todo acaecimiento a la luz de un diseño metafísico no conocido por el hombre. De modo que el mal está en el hombre, no en el divino. Ante un desastre natural el mal atribuido al evento es voluntad humana, en realidad este mal es siempre y de todos modos un bien, relativamente al plan divino no comunicado a los seres creados. El mal corresponde a un enfoque particular, es una especie de deformación de perspectiva, incapaz de considerar la realidad de manera suficientemente comprensiva, es decir de coger la multiplicidad de las relaciones en un contexto unitario. Escribe Leibniz: “No creo que un mundo sin el mal, si posible, hubiera sido preferible a lo nuestro. De no ser así viviríamos en éste. Así que hemos de creer que la presencia del mal produzca un bien más grande, de otra manera el mal no

---

<sup>19</sup> Mormino G., 2005, *Determinismo e utilitarismo nella Teodicea di Leibniz*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 31-33

<sup>20</sup> Mormino G., 2005, *Determinismo e utilitarismo nella Teodicea di Leibniz*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 31-33

hubiera sido permitido”<sup>21</sup>. Este optimismo trascendental, capaz de ver el bien en toda cosa será ridiculizado por Voltaire en el “Cándido”, donde la figura del preceptor Pangloss es en sustancia la parodia de Leibniz. De todas formas el sistema filosófico leibniziano elimina *a priori* y terminantemente la posibilidad de representar en el arte el mal, el *reversum*, por cuanto éste no existe o porque, aun si se representara, no sería verdaderamente mal sino una equivocación humana que ve el mal donde en realidad no hay. Además para Leibniz el arte en general es una aritmética interior e inconsciente, mientras que la música en particular es el placer que la mente humana experimenta cuando cuenta sin estar consciente de contar: toda la estética también se reconecta a ese subterráneo como secreto plan divino, a esa arquitectura matemática del universo que refleja la perfección y la bondad de Dios, en la que no hay espacio para el mal.

---

<sup>21</sup> Raschini M. A., 2000, *La filosofía dell'Illuminismo*, Ottonello P. P. (edición de), Marsilio, Venezia, p. 193

### 3. 1. 6 Burke, Kant, Lessing: ápice y ruptura de la Ilustración

Si bien se hace convencionalmente remontar el inicio de la edad moderna al 1492, año del descubrimiento del continente americano, la mayor parte de los fundamentales principios científicos, morales y ampliamente socio-políticos sobre los que descansa nuestra cultura hodierna han sido propugnados a partir de la mitad del siglo XVIII, en ámbito ilustrado. La Ilustración tiene sus antecedentes en la revolución científica del siglo VII, activada por figuras del calibre de Galilei, Newton y Kepler, y nace como firme deseo de aplicar el uso de “las luces de la razón” a todos los espacios de actividad y pensamiento humanos. Los científicos y filósofos ilustrados, profundamente amargados y contrariados por el caso Galilei (constreñido por la Iglesia a renegar sus teorías), desarrollan un fuerte desprecio hacia el autoritarismo y el oscurantismo del siglo precedente, a los que contraponen fieramente el libre ejercicio del pensamiento, la libertad y la tolerancia. La palabra clave es “progreso”: el Cristianismo impuso originariamente el tiempo lineal en lugar del circular que regía durante la antigüedad clásica, pero este proyectarse en adelante en la dimensión temporal era vinculado a la cuestión trascendente de la redención; ahora se considera el futuro como un progresivo acumularse y consolidarse de la *gnosis* humana, se sigue un finalismo empírico que cree en una continua mejora de la condición existencial individual. Conceptos de semejante alcance tienen pesadísimas secuelas sobre el pensamiento político, piénsese a Montesquieu, Voltaire y Rousseau, así como en ámbito económico, en el que por ejemplo cristaliza el liberalismo económico. La aplicación sistemática del raciocinio también en las llamadas ciencias del hombre no puede más que mutar radicalmente el campo artístico-estético. El desarrollo, o, mejor dicho, la plena revalorización del Clasicismo procede directamente del reconocer como propia base de partida la actitud del Humanismo y del Renacimiento, en los cuales se sostenía la apertura del hombre hacia la naturaleza, su confianza en sí mismo y en su capacidad de descubrir las leyes que regulan lo fenoménico. Los antiguos, superiores por antonomasia, aparecen también como los



poseedores de las buenas costumbres, de la ética: es sobre su modelo que el burgués, personaje todavía no protagonista de la historia, tendrá que formarse como *civis* democrático. Decisiva en esta práctica de reappropriación del pensamiento clásico es ciertamente el aporte de Winckelmann, el cual, considerado el fundador de la moderna arqueología y de la moderna historia del arte, vio realizado en el arte griego el máximo ideal de la belleza, entendida como espejo de una humanidad armónica, noble y serena, de una comunidad perfectamente complacida, que ya no siente aquel afán hacia lo infinito que provoca una sensación de insatisfacción e inadecuación en los hombre modernos. La greicidad de la que habla Winckelmann, claro está, pertenece exclusivamente al mito y, si acaso, debería ser colocada en una fase primitiva, anterior al intelectualismo de los grandes filósofos y a las célebres representaciones trágicas, en la que aún no existía el conflicto entre el ser y el deber ser, entre la conducta efectiva y la ideal. Cómplices también las coevas excavaciones de Pompeya y Ercolano, esta visión cambia notablemente los gustos estéticos, que del Barroco, criticado en cuanto aberración degenerada, pasan rápidamente a la sobriedad matemática de la línea recta y de las figuras geométricas primarias, con una maníaca querencia al estilo griego. Es justo en tal horizonte que, como anticipado al inicio del presente ensayo, nace oficialmente la estética (Baumgarten, 1750) como disciplina específica y autónoma.

Por lo que concierne la materia de nuestro interés, es patente que en el cuadro del idealismo hiperbólico neoclasicista el *reversum* debe desaparecer, sus obscenidades, sus excepciones y anormalidades no deben turbar la ataraxia ascética de las representaciones de patrón greco-latino, o, más bien, la que es la visión ahistórica y aproblemática del mundo antiguo sacada por buena parte de los ilustrados. Pero el concepto de sublime que el filósofo y político irlandés Edmund Burke ilustra en su obra “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello” de 1757<sup>22</sup> destaca por su originalidad y no alineamiento al interno del

---

<sup>22</sup> Burke E., 1987, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Sertoli G., Miglietta G. (edición de), Aesthetica, Palermo

mundo ilustrado, abriéndose a posturas prerrománticas y de hecho impulsando hacia la novela gótica y la nueva sensibilidad hacia las ruinas. Además de proponerse como una indagación sobre los cimientos psicológicos del arte, dicha reflexión marca una nueva etapa en la evolución del gusto estético desde el Clasicismo de comienzos del siglo XVIII hasta el Romanticismo de finales de siglo. La idea de sublime no es ciertamente una invención de Burke, se trata de una noción bien conocida en el mundo greco-romano, utilizada para indicar formas artísticas que producen efectos trastocadores, aunque poseía una acepción con un valor opuesto a la del estadista irlandés. La forma latina *sublimis* procede de *sub-limen*, literalmente, “que está bajo el arquitrabe de la puerta”, es decir “altísimo”. Y para los antiguos se trata verdaderamente de una altura *stricto sensu*, ya que, por ejemplo, leyendo la Odisea o asistiendo a la representación de una tragedia de Sófocles, me siento crecer, me siento lleno de orgullo, de alguna manera me elevo, como si la obra de arte me transmitiera su grandeza<sup>23</sup>. Esto es lo sublime que según los antiguos puede ser generado por el arte, y tiene una connotación positiva, por cuanto la tesis implícita es que el destinatario-ser humano es “grandísimo”, que su alma puede abrazar la inmensidad del cosmos retratado en el arte, lo puede contener. Diferentemente, lo sublime introducido por Burke revela otra naturaleza. Ante todo, surge como reacción a un bello que, entre el siglo XVII y el XVIII, perdió su capacidad para conmover, su potencia para agitar los ánimos, y se transmutó en una forma vacía y “educada”, en “gracioso” manierismo, en decoración aproblemática. También para ir contra todo ello, lo sublime nuevo tiene un valor conturbador, es orientado a sacudir en profundidad, a inquietar, agobiar y angustiar. En primer lugar se consideran sublimes, o sea fascinantes y capaces de atraer más allá de la razón, todos esos aspectos de la naturaleza en los cuales predomina lo informe, lo infinito y lo tremendo, que antes infundían sólo miedo, como los desiertos, las ruinas, la tempestad, los barrancos, las rocas inaccesibles, las tormentas, los glaciares, los abismos, las cavernas, las cascadas, extensiones sin fin, el vacío, la

---

<sup>23</sup> Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, p. 135

oscuridad, la soledad y el silencio: todo lo que habitualmente es temido y evitado por los hombres y cuyo horror resulta placentero aunque no pueda poseernos sin hacernos daño. El sentimiento de lo sublime es suscitado en el sentir humano por todo lo que resulta ser ilimitado y se escapa a nuestras capacidades de representación o por todo lo que se presenta como oscuro e inarmónico: “todo lo que puede despertar ideas de dolor y peligro, es decir todo lo que de alguna forma es terrible, o que atañe objetos terribles, o que actúa de manera análoga al terror, es una fuente de sublime”<sup>24</sup>. Más allá de las formas naturales, se consideran sublimes el mismo vacío, la vastedad, la oscuridad, el silencio, el vértigo, el caos y el horror que logran excavar en nuestra alma un abismo que no se puede colmar. Lo sublime es lo horrendo que fascina, para encerrarlo en una palabra, el *reversum*. Burke especifica que cuando el peligro y el terror se viven demasiado de cerca no son capaces de ofrecer ningún deleite y se limitan a infundir temor, pero, cuando en cambio es posible observarlos con cierta distancia, entonces aparecen placenteros: está clara la alusión a la figuración artística del *reversum*, que consiente experimentar en la vida de todos los días dichas sensaciones con total seguridad para nuestra persona. Si el arte con lo bello produce en el espectador armonía y paz, por otro lado con lo sublime le turba y le maravilla a la vez, le pone delante de la conciencia de la amenaza de la aniquilación, pero le proporciona también el goce debido al hecho de que ésta es sólo potencial. Queda claro como el criterio antiguo de sublime está perfectamente dado la vuelta: ya no es el ser humano que, elevándose, puede abrazar al universo, sino es el universo en cambio que aplasta al ser humano, reduciéndole a una condición infinitesimal: el Yo sufre el trauma de convertirse en nada más que un grano de polvo. Hablamos de un sentimiento negativo que nace de la desproporción entre el objeto contemplado y el sujeto que contempla. Es una atracción-repulsión fatal hacia todo lo que engendra susto, que concierne nuestra incolumidad, nuestra autoconservación: lo sublime de Burke está íntimamente relacionado

---

<sup>24</sup> Burke E., 1987, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Sertoli G., Miglietta G. (edición de), Aesthetica, Palermo, p. 69

con la muerte, lo que le pone en conexión directa con la ideología romántica que está a punto de brotar.

Incluso respecto al mismísimo Kant un análisis atento puede divisar en sus teorías elementos que no se moldean con el paradigma neoclasicista, que no coinciden totalmente con la filosofía “del siglo de las luces” de la cual de todas formas es quizás el máximo exponente. Kant en la “Crítica de la razón pura” utiliza el término “estética” para designar la indagación acerca de las formas *a priori* de la sensibilidad, en cambio en la “Crítica del juicio” lo relaciona al juicio que afecta a la belleza y al arte<sup>25</sup>. Precisamente aquí se lee que la belleza y el arte no tienen nada que ver con la verdad, porque éstas conciernen a la apariencia, es decir afectan únicamente a nuestra reacción subjetiva en el acto de percibir los objetos; el arte es juego, expresa el libre ejercicio de las facultades sensibles e intelectivas, independientemente del ser orientadas a un fin. En opinión de Kant el genio artístico consiste en la predisposición innata a través de la cual “la naturaleza da la regla al arte”<sup>26</sup>. Ésta provee al individuo de una dote interior que le pone en condición de crear productos artísticos bellos, dirige desde lo alto todo el proceso estético que estriba en la estructura fenoménica del los cuerpos: por una parte determina las categorías perceptivas a través de las que el hombre puede disfrutar del arte, por la otra da al genio la facultad de manipular la materia para hacer objetos que sepan estimular y excitar las susodichas categorías universales de la sensibilidad comunes a todos los usuarios del arte. La averiguación de lo bello que se encuentra en la “Crítica del juicio” es subdividida por Kant en cuatro partes, correspondientes a los cuatro momentos en los que se desarrolla el juicio de gusto: calidad, cantidad, relación y modalidad. Del análisis de tales momentos se deducen las cuatro complementarias definiciones de lo bello: (1) bello es lo que gusta sin interés, el objeto de un placer contemplativo y desinteresado; (2) bello es lo que gusta universalmente sin concepto; (3) bello es lo que es percibido

---

<sup>25</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 8-9

<sup>26</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, p. 37

según una finalidad en la que falta la representación de un fin; (4) bello es, por último, lo que sin concepto es reconocido como objeto de un placer necesario<sup>27</sup>. De modo que lo bello (de no confundir con el placer) es universal, desinteresado y necesario, así como en pleno respeto del modelo de la *claritas*, de la luminosa claridad, eminentemente clasicista: la belleza está ligada a la medida, por lo que es calculable de manera objetiva; lo bello en las diferentes artes puede ser producido intencionalmente siguiendo un *corpus* de pautas. Exclusivamente lo bello sometido tan rígida y puntualmente a la taxonomía, alcanzado mediante leyes que respeten la organización perceptiva humana, dictada por categorías, puede generar el goce estético. Añádase de hecho que Kant sostuvo explícitamente que lo disgustoso no puede ser representado sin destruir cualquier clase de placer estético<sup>28</sup>. Pese a ello, al proseguir en la estética kantiana, es una vez más con la aclaración del concepto de sublime que parece que de algún modo lo horrendo, defenestrado sin derecho de réplica, vuelva a asomarse a hurtadillas. En la “Crítica del juicio” el filósofo retoma el tema de lo sublime de Burke, cuyas obras con toda probabilidad conocía, aunque nunca citó oficialmente su referencia, y aporta sus modificaciones y contribuciones. Sostiene que, al contrario de lo bello, lo sublime es un placer que surge indirectamente, o sea es producido por el momentáneo impedimento emotivo al cual sigue una más fuerte efusión de las fuerzas vitales. Mientras que frente a lo bello el ánimo es simplemente atraído por el objeto, en el sublime ello es a la vez atraído y repelido por el objeto, tan así es que el placer suscitado por lo sublime es un deleite negativo. Por sublime Kant, que sobre todo tenía en mente el cielo estrellado, las cadenas montañosas o el mar bravío, entiende algo de ambiguo, que despierta al mismo tiempo goce y sentido de desconcierto, que produce la impresión de que lo que vemos supera toda medida de los sentidos, y respecto al cual la imaginación siente su propia inadecuación: lo que nos aterroriza es la desaforada grandeza y

---

<sup>27</sup> Raschini M. A., 2000, *La filosofia dell'Illuminismo*, Ottonello P. P. (edición de), Marsilio, Venezia, pp. 342-344

<sup>28</sup> Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, pp. 122-123

potencia de la naturaleza con respecto a la mísera pequeñez e impotencia del hombre. Hasta aquí el pensamiento no se aleja mucho de los escritos de Burke, pero Kant se detiene a perfilar la existencia de dos tipos diferentes de sublime dentro de los más genéricos conceptos de eternidad del tiempo, ilimitación del espacio e omnipotencia de la naturaleza. Cuando la desproporción entre el hombre y la realidad con la que se compara afecta a lo infinitamente grande contrapuesto a lo infinitamente pequeño, o sea al tamaño, se engendra lo sublime matemático: es el caso de la contemplación de las galaxias, del océano o de gigantes secuoyas seculares. En cambio si la desproporción afecta a lo infinitamente fuerte y poderoso contrapuesto a lo infinitamente débil experimentaremos lo sublime dinámico: por ejemplo en presencia de huracanes, cataratas y erupciones. Aparte de la distinción entre sublime matemático y dinámico, la novedad más destacada es el acento puesto por Kant sobre el papel del individuo que advierte lo sublime. De hecho, después de la primera reacción de desaliento por el disgusto debido a nuestra imposibilidad de abarcar lo infinito y de rivalizar con las potencias naturales, el segundo paso es el entusiasmo de ser capaces de aferrar el concepto de infinito y de reconocer la grandeza de la naturaleza. Es más, la grandeza de la naturaleza y del infinito refluye dentro de nosotros, en cuanto espectadores privilegiados y seres pensantes superiores que por lo menos consiguen ponerse en relación con la inmensidad física y abstracta del cosmos. Frente a lo sublime nuestra naturaleza sensible resulta humillada, lo que provoca una impresión de malestar, compensada por el sentimiento de nuestra grandeza moral, contra la cual nada pueden las fuerzas de la naturaleza. De modo que Kant en último análisis vuelve a acercarse a la noción clásica de lo sublime, la cual reputa que el individuo puede alzarse junto a la obra natural o artística que le asombra. Pero hay una diferencia sustancial que se debe subrayar: para el filósofo prusiano lo sublime no es una propiedad objetiva y ontológica de las cosas, sino fruto del encuentro de nuestro espíritu con éstas. Lo sublime, pues, no reside en la realidad que tenemos delante, en los eventos o en los hechos en cuestión, sino en nuestra misma alma; sublime ya no es la naturaleza, es el hombre que toma

conciencia de su superioridad gracias a su moral y a su razón. A esta altura creemos que bien se intuye lo arraigada que está la posición estética de Kant dentro del “siglo de las luces”, época en la que los hombres de cultura reivindican tenazmente y en todo campo la grandeza del intelecto humano y la potencia de su acción en el mundo. Sin embargo el filósofo prusiano no sólo reconoce la consistencia ontológica del *reversum*, que causa estremecimiento y no es susceptible de plena comprensión, sino lo identifica incluso como algo estéticamente fascinante, seductor más allá de la razón, la cual de por sí sería propensa a evitar su percepción. Obviamente no se puede pasar por alto que sucesivamente Kant afirma que la atracción-repulsión de este sublime negativo se soluciona en la conciencia con la primacía de nuestra sustancia espiritual, que el hombre percatándose de sus posibilidades cognitivas trasciende los límites que en un primer momento reducen su radio de acción. El espectáculo de la naturaleza incita las fuerzas del hombre por encima de la mediocridad ordinaria. Pero todo ello no elimina la cuestión fundamental: el hombre desea acercarse peligrosamente a lo que le aterroriza, que le puede aniquilar, que le repugna y le degrada. Anhela enfrentarse al *shock*, al vértigo que proporciona el *reversum* escondido bien en la naturaleza, bien en el arte.

Que el mal sea “bello”, entonces, es una evidencia que ni siquiera la Ilustración, con toda su confiada carga idealista y transfiguradora, logra extirpar y que incluso se encuentra en el corazón del pensamiento estético de uno de sus mayores representantes. De todas formas Kant y Burke no son los únicos que tratan del *reversum* dentro del mundo racionalista y progresista proyectado por los hombres del siglo XVIII. Es menester citar al alemán Lessing por su papel de precursor en el proceso de introducción de lo feo, y de su relativa concienciación, en el panorama oficial del arte. Con Lessing en la conciencia neoclasicista comienza a brotar una reflexión que tendrá un amplio séquito sólo en la primera mitad del siglo sucesivo, dominada por el Romanticismo. Es como si, aunque de forma primitiva y tal vez inconsciente, emergiera la intuición que en un universo desmedido e inconmensurable, no “perfecto” (así como demostró la revolución científica),

lo feo tenga su razón de existir en la naturaleza. En ésta hay algo de informe o deforme que se escapa a la comprensión; las cada vez más extendidas exploraciones geográficas enseñan además que existe una cantidad de animales, plantas y seres inverosímiles, quizás preciosos, sin embargo extremadamente peligrosos y amenazadores: se insinúa la idea de que la creación es algo de misterioso que junta el bien y el mal, que los empareja sin divisiones maniqueas. Y de hecho a Lessing debemos la primera teoría que acepta lo feo como contrapartida de lo bello, la primera reflexión estética enfocada específicamente en lo feo. Él en primer lugar se pone en directo antagonismo con la célebre interpretación del grupo escultórico del Laocoonte efectuada por Winckelmann. El tema del grupo escultórico: el sacerdote de Troya, que había intentado advertir a sus compatriotas del engaño que contenía el caballo, es enroscado, junto a sus hijos, por dos espantosas serpientes enviadas por Minerva, que los muelen en sus anillos para después devorarlos. La referencia inevitable era el relato de Virgilio en el libro segundo de la "Eneida", donde los monstruos laceran las carnes de los dos jóvenes y rodean al infeliz, el cual intenta en vano liberarse del abrazo mortal y lanza gritos atroces, como mugidos de un toro degollado<sup>29</sup>. En opinión de Winckelmann, en apoyo de su poética neoclásica, el rostro del sacerdote expresa el dolor de una forma extraordinariamente comedia, simboliza de la forma más pura toda la grandeza y la serenidad del espíritu griego que, satisfecho de su perfección, es completamente transhumanizado, se coloca más allá de las pasiones que atenazan y laceran a los hombres comunes<sup>30</sup>. Para Lessing esta visión es engañosa y no coge en cambio el *pathos* angustioso, el grito sofocado y el tenso dolor que invade toda la obra, en línea de continuidad con los llantos y las desgracias humanas retratadas en las tragedias de la misma época<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Alosi R., Nicola S., Pagliani P., 1998, *Optimi Scriptores. Antologia latina*, vol. 1, Petrini Editore, Torino, p. 72

<sup>30</sup> Donini P., Ferrari F., 2005, *L'esercizio della ragione nel mondo classico. Profilo della filosofia antica*, Einaudi, Torino, pp. 85-86

<sup>31</sup> Lessing G. E., 1994, *Laocoonte*, Rizzoli, Milano, pp. 20-23



Lessing sostiene que a fin de cuentas no todo el arte es reducible a unos cánones predeterminados de belleza y que sobre todo existen notables diferencias que conciernen la posibilidad de retratar lo feo en las varias artes. Pintura y escultura por un lado, y poesía por el otro, las tres miméticas, se distinguen precisamente gracias al significante matérico que emplean, lo que determina la idoneidad de un arte para hacerse espejo de lo escabroso. Sobre el lienzo o en la piedra pintura y escultura tienden inevitablemente a representar los cuerpos en su “pesadez”, en su inmovilidad fijada para siempre (nosotros diríamos en su pose fotográfica), de modo que la presencia de lo feo golpea excesivamente el ojo, crea estridencia en la percepción, la cual se detiene demasiado sobre la negatividad de la figuración “congelada” en el instante. En cambio, con la inmaterialidad y la trascendencia de la palabra, en la poesía, arte del tiempo, la intrusión de lo feo no crea daños porque no se pone en evidencia de manera insostenible. En ésta, que fluye en el tiempo y no se concretiza en una forma estable, las partes de feo se pueden disolver, ingerir y metabolizar en el *continuum* temporal y en la general belleza artística<sup>32</sup>. Más que el núcleo del debate lo que nos interesa aquí es que Lessing para defender su tesis elabora una compleja fenomenología de lo feo y desagradable, analizando sus distintas expresiones en las diferentes artes y reflexionando sobre la dificultad de representar artísticamente lo que provoca repulsión y rechazo.

Pues bien, con Burke, Kant y Lessing se abre una brecha en el seno de las teorías estéticas y lo feo empieza a penetrar en éstas, antes de forma limitada, con una tasa de presencia reducida, para luego abrirse progresivamente paso de modo siempre más decidido. Los tiempos venideros se harán cargo de este legado y el mismo concepto de sublime tendrá fuertes repercusiones, siendo heredado por muchos pensadores, entre los cuales Schiller, que hablará del sublime como de algo ante a lo que percibimos nuestros límites, pero a la vez advertimos nuestra independencia de cualquier límite; por Hegel, según el cual en cambio lo sublime será el

---

<sup>32</sup> Lessing G. E., 1994, *Laocoonte*, Rizzoli, Milano, pp. 33-36

intento de expresar el infinito sin hallar en el reino de los fenómenos un objeto que resulte adecuado a esta representación; y por Nietzsche, que dirá que el arte doma y sojuzga a lo horrible<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 278

### 3. 1. 7 Espíritu romántico y belleza medusea

Pero desde el punto de vista conceptual la verdadera revolución en la concepción del mal, de lo feo y de lo inmundado, que marcará un hito del cual no se podrá prescindir hasta la fecha, es sancionada por el nacimiento del movimiento romántico. Éste reconoce sus antecesores en aquellos literatos e ideólogos alemanes, entre los que Hamann y Herder, que, a finales del siglo XVIII, sostuvieron la necesidad de hallar las verdaderas raíces de los estados nacionales europeos, volviendo a descubrir el arte primitivo y la poesía popular en lengua vulgar, abandonando fundamentalmente el modelo greco-latino, concebido como *ajeno*. Este grupo cultural, conocido como “*Sturm und Drang*” (“Tormenta e Ímpetu”), al que en parte es asimilado nada menos que el mismo Goethe, redactó su manifiesto programático obteniendo inmediatamente un gran éxito, gracias también a las anhelaciones de una poesía perfectamente adherente a la naturaleza, gracias a la ostentosa admiración hacia lo gótico y lo medieval, y gracias al final a la exaltación de la figura del héroe rebelde y tenebroso que lucha solo contra todo. Recuperando la ideología de base del “*Sturm und Drang*”, el Romanticismo oficialmente surge en el año 1798 con la revista berlinense “*Athenaeum*” fundada por Friedrich Schlegel<sup>34</sup>. El término “romántico” procede del francés *roman*, o sea “cuento de aventuras en prosa o en versos escrito en romance”, en que se origina el adjetivo inglés *romantic*, que se refiere de manera despectiva a la literatura que se ocupa de asuntos fantásticos e irreales, que evoca motivos y ambientes medievales. En las postrimerías del siglo XVII el vocablo estaba en auge con el sentido de “atractivo, pintoresco, nostálgico y sentimental”. Utilizado de manera cada vez más extendida, en el siglo XIX fue aplicado mucho más allá del ámbito literario, indicando una genérica sensibilidad basada en la imaginación y, después, una difundida orientación filosófica y existencial<sup>35</sup>. En un encendido contexto socio-

---

<sup>34</sup> Reina L., 2005, *Romanticismo e dintorni*, Edisud, Salerno, pp. 16-18

<sup>35</sup> Raimondi E., 1997, *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, Jodler L. (edición de), Mondadori, Milano, pp. 133-135

histórico, en el que al epílogo infeliz de la Revolución Francesa sigue la autocracia napoleónica, en el cual el Congreso de Viena impone anacrónicamente la Restauración y en el que la cultura se vuelca hacia el manierismo apagado, las características macroscópicas del movimiento se detectan en la antítesis con respecto a la Ilustración, a su filosofía racionalista y a su arte clasicista, ya no aptas para responder a las exigencias dimanadas de una sensibilidad más moderna. Se proclama el advenimiento de una nueva civilización, con una nueva estética, una nueva filosofía, una nueva concepción religiosa y moral. El arte debe ser una creación original y nacional, popular y moderna, hay que abandonar la emulación de los antiguos y buscar una forma de expresión que sea medio de renovación social y moral para los estados nacionales ya constituidos o para esos pueblos que esperan con ansia febril su unificación nacional (como Italia y Alemania). Por un lado, el sentimiento individual y espontáneo, la creatividad del espíritu del genio debe rehuir el estéril rigor y la frialdad del canon clásico, para abismarse en el mito y en el símbolo, en el sueño y en el subconsciente. Por el otro, debe tener como objeto la historia y las vicisitudes humanas presentes, en su palpable realismo y patriotismo, lejos de la transfiguración idílica clásica; con lo cual hay que privilegiar las tradiciones más cercanas a la edad moderna, como el Medioevo rico de espiritualidad, y no refugiarse en una mesurada como ahistórica antigüedad clásica. Se propugna la fe religiosa contra el ateismo ilustrado, el nacionalismo contra el cosmopolitismo, la aspiración hacia lo infinito contra la armonía del *conclusus*, de lo finito. La propensión al mal, el interés por el *reversum*, por todo lo que es anomalía, destrucción y aflicción, tuvo un radio de influencia y un poder atractivo inédito, como jamás se había experimentado a lo largo de toda la historia. El rechazo por la belleza neutra, compuesta, educada e “inocente” impulsa el *iter* artístico hacia dos direcciones opuestas y divergentes: para demoler el Neoclasicismo se bate, por una parte, el sendero del realismo más osado, que luego conducirá al Verismo, por la otra, el camino de la más férvida imaginación esteticista, de la que tomará vida el Decadentismo. Ambas vías desarrollan,

independientemente de las formas y de los fines, una pasión para temas de representación inusitados, hasta aquel entonces expulsados del reino austero del arte, y en esta extensión de la gama de los objetos para retratar se acaba necesariamente por “pescar del fondo más sucio”.

Partiendo desde Schlegel para empezar a sondear el vasto y heterogéneo panorama ideológico romántico, él localiza como elemento distintivo entre el arte antiguo y el moderno el hecho de que este último en lugar de apuntar naturalmente a lo bello, advierte la exigencia de fusionar alto y bajo, refinado y rudo, bello y feo. El filósofo se coloca en una posición muy apurada, oscilando continuamente entre posclasicismo y prerromanticismo, así que, denunciando la necesidad de elaborar una teoría de lo feo, trascendental para comprender la distancia entre el clasicismo y la modernidad, parece inicialmente pronunciarse a favor del arte clásico, al lamentar la irrupción moderna de lo feo como desagradable forma sensible de lo que es malo<sup>36</sup>. No obstante, de sus páginas se desprende una fascinación por las características del nuevo arte, que atrae irremediamente. El arte moderno en su constante tender hacia lo infinito busca el caos en vez del orden, lo desmedido en vez de lo medido, la rebelión contra los esquemas en vez del canon eterno. La esencia de la poesía moderna anula el curso y las leyes de la razón racionante, de la intelectualidad, para trasladarse en la laberíntica barahúnda de la primitiva naturaleza humana. Efectivamente el mismo Dios es caos: se comprende entonces porque no hay objetivo más importante que aniquilar, distanciarse de lo que solemos llamar orden, reivindicar el derecho a una estimulante confusión. En la opinión de Schlegel, al mismo tiempo ilustrado y hombre de fe, esta consideración lo lleva a concluir que la confusión es incitación positiva por el mismo hecho de ser devenir, de arrollar quienes a ésta se abandonan, de no convertirse nunca en quietud relajante. De ello nace el desprecio por ese equilibrio sistemático que avasalla la existencia al servicio de una utilidad sencillamente empírica, envileciendo todo arrebató ultraterreno. Se trata del ideal de una vida trocada por la detonante y trastocadora presencia de lo infinito, de una

---

<sup>36</sup> Reina L., 2005, *Romanticismo e dintorni*, Edisud, Salerno, pp. 113-114

revolución contra la norma establecida que debe volverse insurrección permanente. Lo que constituye el límite de la cultura, del pensamiento y también del hombre mismo, son las formas institucionalizadas que éste va asumiendo paulatinamente: la solución es el cíclico sacrificio y aniquilación de sí mismos funcional al realizarse del espíritu divino. La conciencia del hombre moderno se caracteriza, pues, por una continua auto-trascendencia, un perenne ir más allá de sí mismo; de ahí que la dimensión del hombre romántico, en su esfuerzo reiterado, sea nostálgica e irónica, crítica y trascendental. Aplicando tales especulaciones en campo estético, la expresión “romántico” define un arte ilimitadamente subjetivo, ya no obligado hacia ese modelo de belleza objetiva que se impuso según el ejemplo de la antigüedad<sup>37</sup>. Al agotar la cultura tradicional su empuje generador en la más blanda reproposición de lo estancado, los sujetos modernos son codiciosos de “novedad”, y su insaciabilidad les impulsa a buscar incesantemente lo “interesante”, es decir algo que tenga continuamente en un estado de excitación, que lleve la confusión y ofusque el frío como limitado raciocinio<sup>38</sup>. Pues, ¿qué es esto “interesante”, esto “característico” que estremece el entumecimiento neoclásico, sobrepasa la tipicidad ideal y se enfrenta al apolíneo, sino el caos que irrumpe en el orden, lo feo y lo repugnante, el *reversum*? El arte romántico solicita así una experimentación que mezcle lo bello y lo feo para llegar a una nueva forma de “bello”, no apaciguada, vacía, “transparente” e inocua. Es más, Schlegel pide que se realice un retrato robot de lo feo, que se establezcan unas reglas para darle caza, apresarlos y exhibirlos públicamente, que asimismo se constituya un código penal para castigar los excesos de este “malhechor estético”<sup>39</sup>. De tal manera, explorando y divulgando lo negativo, se desemboca en un bello realmente exento de estereotipos y principios esclerotizados. En efecto, no es difícil

---

<sup>37</sup> Chiarini P., Venturelli A., Venuti R., 1993, *La città delle parole: lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, Guida Editore, Napoli, pp. 125-126

<sup>38</sup> Schlegel F., 2008, *Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, Lacchin G. (edición de), Edizioni Mimesis, pp. 94-101

<sup>39</sup> Reina L., 2005, *Romanticismo e dintorni*, Edisud, Salerno, p. 116

reconocer una tendencia transversal que, atravesando todo el Romanticismo, conecta la idea de belleza con la de muerte y genera una profunda pasión por lo que está podrido, malsano y corrupto. De ésta nace el concepto de belleza medusea<sup>40</sup>, simbolizada justamente por el rostro de la Medusa: una cara espléndida enmarcada por serpientes, víboras, murciélagos, gusanos, sapos y otras formas de vida repelentes para la mayoría de las personas. El nuevo arte mira con complacencia la *facies hippocratica* que anuncia la muerte en el rostro del moribundo, indudablemente “interesante”; la mueca del agonizante y los rasgos desfigurados de enfermos incurables estimulan a pintores y escultores. En un fragmento de Schlegel (“Sobre el estudio de la poesía griega”, 1797) se sugiere que esta nueva atención a los aspectos menos agradables del cuerpo humano se aproxima en cierto modo al estilo de Shakespeare: “Igual que en la naturaleza, Shakespeare crea lo bello y lo feo sin separarlos y con la misma exuberante riqueza; ninguno de sus dramas es nunca enteramente bello, y la belleza nunca es el criterio que determina la estructura del conjunto. Igual que en la naturaleza, muy pocas veces una cosa bella está libre de escorias impuras [...] Shakespeare descarna sus objetos y penetra con el bisturí del cirujano en la desagradable putrefacción de los cadáveres morales”<sup>41</sup>. Schlegel nos recuerda que lo interesante y lo característico exigen, para proporcionarnos un estado de excitación continua y representar la inmensa riqueza de lo real en su máximo desorden, lo irregular y lo deforme. De lo contrario no se entendería como pueda celebrarse a Shakespeare en cuanto cumbre de la poesía moderna, el cual supo fundir lo bello y lo feo tal como sucede en la naturaleza, donde la belleza nunca está libre de desechos impuros, y cuyas obras y personajes abundan en esos desechos. Todo el *reversum* encuentra amplio tratamiento en las representaciones de los artistas, y paralelamente a su explosión, se registra

---

<sup>40</sup> Perniola M., 2004, *Il sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino, p. 103

<sup>41</sup> Schlegel F., 2008, *Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, Lacchin G. (edición de), Edizioni Mimesis, pp. 119-124

la primacía de la interioridad, del individualismo, de la subjetividad: en una palabra, del Yo.

Aquel que erige en sistema filosófico tales principios y que les dona “la protección” de un sólido aparato ideológico es indudablemente, más que cualquier otro, Hegel. El idealismo hegeliano estriba en la construcción triádica “tesis-antítesis-síntesis”, en la cual convergen tanto el recorrido de afirmación del yo, según la fórmula “yo-no yo-regreso al yo”, como la relación siempre inconclusa entre finito e infinito, que cristaliza en el modelo “sujeto-naturaleza-idea”. En términos ontológicos: todo lo que es para ser plenamente debe necesariamente confrontarse con su opuesto, el no ser, hasta llegar a coincidir con éste; esto para luego hacer un trayecto inverso, de vuelta al ser, que, gracias al obstáculo auto-impuesto del no ser, puede realmente elevarse a la totalidad dialéctica del pleno ser. Bajados tales conceptos a una dimensión más pragmática, la primera directa consecuencia es no sólo la aceptación, sino el ensalzamiento del no ser, de la negatividad extrema, absolutamente indispensable para que el yo pueda apoderarse de lo real, abarcar la naturaleza y conocer a sí mismo mediante un sano conflicto gnoseológico. Así que en el ámbito del idealismo romántico el mal, el *reversum* es hace entrar siempre dentro del proceso necesario para que el yo pueda imponerse; el horror es el no yo, la segunda fase de la dialéctica, sin la cual es imposible concebir el conocimiento. La muerte, la noche, lo diverso pierden su carácter puramente hostil, antagónico, y muestran un lado benévolo: ya no son un accidente inquietante, el caso irracional que irrumpe de manera descontrolada, sino todo lo contrario, poseen un rol específico muy importante en la economía del universo. Ello implica el paso del paradigma del *aut aut* (o una cosa o bien la otra) al del *et et* (tanto una cosa, como la otra): se deja de razonar acorde drásticas dicotomías entre bien y mal, en las que el primer término posee a la fuerza la acepción positiva, y se tiende en cambio a una *coincidentia oppositorum* donde los roles entre bien y mal se intercambian incesantemente. El no yo deja de ser una irreducible otredad a la que es preciso contraponerse, ya que, parafraseando Novalis, en el movimiento biunívoco que va desde el yo hasta el no yo, de lo finito a



lo infinito, desde el sujeto hasta el objeto y de la naturaleza al espíritu, se reconocen “la sístole y la diástole de la vida cósmica”<sup>42</sup>. A esto añádase el celeberrimo aforismo que reza: “todo lo que es real es racional, todo lo que es racional es real”. La presente máxima, que se coloca tras la tesis leibniziana del mejor de los mundos posibles, hace que todo elemento de lo real posea un valor ontológico positivo, todo está “justificado”, incluso lo abominable, lo repelente y lo cruel: todo está inscrito en la estructura hondamente lógica y necesaria del mundo. La racionalidad impregna toda cosa, nada es casual, evitable o perfeccionable; lo justo y lo injusto, lo coherente y lo absurdo, lo bello y lo horrendo tienen igual dignidad, son partes iguales del “juego” del Espíritu que se manifiesta en la historia. A este propósito, es emblemática la postura de Hegel con respecto a la guerra, de signo opuesto si comparada con la de Kant. Si este último deseaba una paz perpetua, Hegel cree que la paz perpetua debe corresponder sólo al descanso de los difuntos en el cementerio<sup>43</sup>. Donde haya vida, siempre hay guerra: los conflictos no se pueden eliminar, son saludables, regeneradores e “higiénicos”, por tanto racionales y correctos. Y, de manera parecida al discurso abordado con las tesis kantianas, el fin último dialéctico de la filosofía y de la estética de Hegel, es decir la armonía y la conciliación de lo real con sí mismo, con sus contradicciones, no basta de por sí para corregir el tiro de ciertas afirmaciones, las que tendrán un peso decisivo sobre los contemporáneos y sobre la posteridad. De la misma forma, aparece un vestigio obsoleto de sabor neoclasicista, en contraste neto además con todo el aparato conceptual edificado, la convicción de Hegel que lo feo es irrepresentable por estropear el conjunto estético en el que se manifiesta<sup>44</sup>. Tan cierto es que de ahora en adelante el imaginario artístico y literario será poblado por cuerpos descompuestos, por fantasmas, vampiros, personajes deformes y monstruosos que comiten delitos sangrientos, aparecen

---

<sup>42</sup> Verra V., 2005, *Introduzione a Hegel*, Edisud, Salerno, p. 256

<sup>43</sup> Verra V., 2005, *Introduzione a Hegel*, Edisud, Salerno, pp. 283-284

<sup>44</sup> Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, pp. 122-123

diabólicamente, habitan en castillos o monasterios en ruinas, en subterráneos que ponen los pelos de punta, asumiendo asuntos neogóticos que abarcan desde lo espectral hasta lo repulsivo, desde lo cruento hasta lo obscuro, desplegando todo el arsenal del *reversum*.

En Schelling, otra gran lumbrera de la poética romántica, se advierte fuertemente la laceración ya no recomponible del nexo exclusivo arte-belleza, reflejo de una “promiscuidad” moral que atenta a las mismas definiciones de mal y bien. Él sostiene que lo Absoluto, Dios, opera artísticamente, que el Creador es el gran artista del mundo y el mundo es su obra: en ésta Dios se esconde y a la vez se revela. Arriesgándose en posturas cercana al panteísmo, el sistema de Schelling, como todos los que descansan sobre fundamentos panteísticos, parece destinado a colapsar: si Dios coincide con el mundo, ¿cómo explicar el horror que se propaga en éste? El enigma de la negatividad y del mal agobiará a Schelling toda la vida<sup>45</sup>, quien llegará a formular una última desesperada y poco convincente solución a un problema difícilmente superable. Al ser Dios el único y solo principio del que todo procede, entonces el mal debe obligatoriamente derivar de él. De modo que el filósofo recurre, tras los pasos de diversos pensadores precedentes, a la individuación de un dualismo en el principio (Dios). Sigue la convicción típicamente romántica que el principio supremo es dinámico, algo *in fieri*, cuya misma naturaleza es el devenir, porque es vital. Y el dualismo de Dios se reconoce en la contraposición entre fundamento y existencia. La existencia de Dios es esa misma una especie de producto, puesto que sale a la luz de un fondo oscuro (fundamento), una clase de origen presente en Dios pero de la que Dios mismo procede. Dios es una existencia en el sentido etimológico del término, del latín *exsisto*, “salgo fuera”, es decir un dimanar de su mismo fundamento oscuro: “la luz emerge de las tinieblas”<sup>46</sup>, dice metafóricamente Schelling, que de este modo encuentra en Dios mismo, en su fundamento oscuro, la raíz del mal.

---

<sup>45</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, p. 44

<sup>46</sup> AA. VV., 1971, *Grande Antologia Filosofica*, vol. XVIII, Padovani U. A. (edición de), Marzorati, Milano, pp. 189 - 190

Pero la distinción entre fundamento (tinieblas) y existencia (luz) no adquiere la connotación explícita de oposición entre mal y bien en el interior de Dios: Schelling admite el dualismo en Dios por medio del fundamento y de la existencia, sin embargo no nos dice que en Dios hay mal, sino que en Dios está el principio, el origen del mal. Teniendo bien en mente todo ello, pásese ahora a examinar el papel que el arte desempeña según la manera de ver de Schelling. Él al arte atribuye máxima importancia, puesto que el arte posee la capacidad de acercarse a la verdad. Más aún, el arte es una forma de conocimiento superior incluso a la filosofía, ya que esta última alcanza la verdad a través de vías racionales mientras que la primera lo consigue mediante vías espirituales. Dicho de otra manera, en el arte hay plena confluencia de espíritu y materia, lo que hace que el alma del artista sea más cercana a la del mundo que no la del filósofo. El genio, sea pintor, escultor o arquitecto, puede actuar la plena síntesis entre alma del mundo y materia, de modo que la inspiración artística es el momento más alto de la inteligencia natural, en el que el artista logra hacer visible el espíritu que está escondido en la materia. Ello significa entonces que el arte es el órgano más adaptado para el conocimiento de lo Absoluto dinámico que consta de fundamento y existencia, de ese Dios que se hace morada del principio del mal. Y para ganar la comprensión total de lo Absoluto el arte se ve obligado a enfrentarse a sus ambas caras, una de las cuales es el mal, el *reversum* o por lo menos su principio generativo. Así que conocer profundamente a Dios-Principio-Todo quiere decir hacerse portavoces de una representación artística atingente también al mal, al dolor y a lo desagradable que constituyen parte integrante del proceso dualístico que rige el universo.

En definitiva, se puede aseverar que los efectos de los imperativos filosóficos y estéticos románticos superaron mucho los objetivos y las finalidades de quienes los habían formulados, y que, casi a su pesar, se allanó el camino a la difusión prácticamente indiscutida del *reversum*. No se podría explicar de otra manera la obra de un escritor como Edgar Allan Poe, su narrativa enfocada en el breve cuento de la inquietud. Él es el teórico de un tipo de percepción que llama “estética neutra”: la experiencia del horror

introduce nuestra subjetiva identidad en la dimensión de lo grotesco, en la que cae la diferencia entre hombres y cosas, entre el mundo orgánico y el inorgánico, entre lo viviente y lo no viviente<sup>47</sup>. La coeva literatura y sociedad francesa, más que otras, se muestran receptivas hacia la obscenidad del *reversum*. El humanista y político Victor Hugo está firmemente convencido de la necesidad que el arte abandone la dimensión de lo eterno para descender en lo cotidiano, en sus aspectos más terribles e “impresentables”. Pues bien, en “Los Miserables” decide excavar en los sórdidos antros del subsuelo parisino, representando toda la cutrez de las alcantarillas; en cambio en “Nuestra Señora de París” elige como protagonista nada menos que un hombre afligido por una desalmada monstruosidad, cuya repugnancia le condena al aislamiento social. Conjuntamente Nadar, fotógrafo de los artistas y de los intelectuales que animaban la vida cultural de la capital francés, también se desvive por divulgar las imágenes fotográficas del alcantarillado y de las catacumbas de París, inspirándose justo en las descripciones hechas por el amigo Hugo. La recién nacida fotografía inmediatamente se propone como medio designado para representar lo negativo de lo real en su concreta brutalidad y, ciertamente, su advenimiento en el siglo XIX no se debe considerar casual. Nadar nos desvela los paisajes subterráneos ocultos, atravesados por los desechos de los vivos y colmados por los restos de los muertos: podríamos interpretar su trabajo como metáfora de toda una época, en la que se deseaba ver lo que se cela “bajo de” la superficie edulcorada de la sociedad. Es el tiempo de la “caída de la aureola”, como dirá Baudelaire, de la belleza mortuoria, de la sublimación de la decadencia física, del abandono a la repulsión.

Uno de los personajes más destacados del horizonte artístico-cultural decimonónico, más representativo del corte revolucionario con el pasado realizado por el Romanticismo, por lo que concierne al acercamiento al mal y la sensibilización con respecto a éste, es exactamente Baudelaire. No sólo sus obras, sino su misma biografía tiene que ser concebida como un manifiesto existencial romántico: Baudelaire, antes que artista, es hombre y

---

<sup>47</sup> Perniola M., 2004, *Il sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino, pp. 98-99

héroe romántico en la vida cotidiana. A pesar de que su poesía procede directamente del Romanticismo, él fue siempre independiente, no perteneció a ninguna escuela; aunque inspirado por sentimientos puramente románticos, supo expresarlos de forma absolutamente original, mediante la sinestesia, el simbolismo y las correspondencias inconscientes, más allá de la razón. Ha sido el poeta de la ciudad “febril”, pervertida, el aedo de los vicios y de las miserias humanas, creyendo en la preeminencia del sentimiento individual como único criterio de gusto y juicio<sup>48</sup>. La búsqueda ansiosa del deseo, el miedo de la muerte, la fuga del anonimato y de la monotonía de la normalidad fueron temáticas recurrentes en su poesía, la cual absorbía su malestar y su sentido de inadecuación para las convenciones del ambiente parisino. Su reputación era pésima, contaba con poquísimos amigos, entre los que Nadar, y el apelativo de “maldito” le acompañó por toda su breve vida. A ello contribuyó sin duda, aparte de su conducta escandalosa, su visión como mínimo inconformista, en la que la negación de la moral colectiva y la representación de lo demoníaco y de lo grotesco eran los pilares ideológicos de la poesía como de la vida. Baudelaire es consciente del hecho de que debe enfrentarse a la incompreensión y al desprecio de sus conciudadanos, que se ríen de él y le persiguen, pero está firme en su rebelión intelectual, orientada a estremecer los ánimos y a desacreditar las pasiones comunes. Sin embargo en el año 1857 es incluso condenado con la acusación de inmoralidad por lo que, con retraso indefectible, será apreciado como obra maestra y modelo de las poéticas del siglo vigésimo: “Las Flores del Mal”<sup>49</sup>. Ya el título de este recopilatorio de poesías desnuda el objetivo programático detonante y destructivo del autor, la amargura y la angustia de una belleza perturbadora porque corrompida por el mal, o de todas formas irritante por basarse en el dolor, en la putridez y en la caducidad. Baudelaire se propone “extraer la belleza del Mal”<sup>50</sup>, de la degradación, del abismo; y llega a dedicar una

---

<sup>48</sup> Baudelaire C., 1998, *I fiori del male*, Rizzoli, Milano, p. IV

<sup>49</sup> Baudelaire C., 1998, *I fiori del male*, Rizzoli, Milano, pp. VIII-X

<sup>50</sup> AA.VV., 2000, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. D, Paravia, Milano, p. 308

poesía a una carroña, cuya repulsión no es mitigada por el estilo musical empleado:

Recuerda, alma mía, aquello que vimos  
una hermosa mañana de verano suave:  
una carroña asquerosa, al borde de una senda,  
en lecho muy pedregoso,  
piernas arriba, como una mujer lúbrica,  
ardiendo y rezumando veneno,  
en actitud indolente y cínica abríase  
su vientre con mil emanaciones. [...]  
Las moscas revoloteaban por aquel pútrido vientre,  
del que salían densos batallones  
de larvas negruzcas que parecían fluir  
como espeso líquido sobre tales restos vivos.  
Todo subía y bajaba, igual que las olas,  
o incluso se desgajaba con crujidos;  
dijérase que, con indeciso soplo, el cuerpo  
vivía y se multiplicaba. [...]  
Y sin embargo, ya sabes, basura serás,  
igual que esta carroña infecta,  
¡ay, tú, estrella de mis ojos, sol de mi vida,  
tú, ángel mío, pasión mía!  
Cuando eso ocurra, ay belleza querida, di a  
los gusanos que con besos te roan,  
que conservé la forma y la divina esencia  
de mis amores aunque ya sin presencia<sup>51</sup>.

Sin falta de comentar los versos aquí arriba, Baudelaire desmiente palmariamente tanto Kant como Hegel, los cuales sostenían que lo repelente

---

<sup>51</sup> Baudelaire C., 1991, *Las flores del mal*, Letras Universales, Cátedra, Madrid, pp. 136-137

no puede ser objeto de arte, y corre al encuentro del horror que el Romanticismo se ha encargado de rehabilitar.

Las semillas plantadas por el Romanticismo se revelan, mucho más lejos de las expectativas del tiempo, preñadas de consecuencias “mortíferas” tales de marcar un punto de no retorno: nunca más se volverá verdaderamente a echar el *reversum* fuera de los confines de la representación, dado que la sociedad ha metabolizado su crisis, ha aceptado la evidencia de no vivir en un Edén pre-pecado original y ha levantado sistemas de pensamientos que justifican el ingreso de lo feo y del mal. Además lo inarmónico y el tormento son aceptados en el mundo del arte exactamente en el momento en el cual van creándose las premisas para una masiva y multiforme difusión de la información y de la imagen: el arte, a través de la imprenta, ya no es, o no es solamente, para la elite, se abre hacia las masas: la escolarización de la burguesía produce un vasto público de potenciales consumidores de textos e imágenes; se esboza un primer sistema integrado de medios de masas, donde conviven libros, periódicos, postales, folletines, teatro y fotografía. A finales del siglo se sumará también el cine y se tendrán todos los elementos para el nacimiento de la llamada “civilización de la imagen”: claro está, la nueva civilización de la imagen se nutrirá de manera contundente de imágenes de terror y de violencia, cuya exhibición e interpretación dependerá de las ideologías de referencia.

### 3. 1. 8 Coronamiento y ramificaciones del pensamiento romántico en el ocaso del siglo decimonónico

En la segunda mitad del siglo XIX también el campo de la estética, entendida en sentido estricto, como rama filosófica, sufre un fuerte trauma. El dogma instaurado por Platón, que pone de relieve la tautológica verdad de una estética que debe necesaria y exclusivamente ocuparse de lo bello, consigue llegar casi intacto a los umbrales del siglo XIX, como hemos visto. Sucesivamente el Romanticismo genera el desquiciamiento de tal paradigma y al final, para sancionar definitiva y oficialmente el radical cambio de ruta, se levanta el ensayo “Estética de lo Feo” de 1853 de Rosenkranz. Con respecto a la fealdad recordemos que en casi todas las teorías estéticas se ha reconocido que cualquier forma de fealdad puede ser redimida por una representación artística fiel y eficaz. Ya Aristóteles en su “*Poetica*” habla de la posibilidad de realizar lo bello imitando con maestría lo repelente: “Prueba de ello es lo que pasa en la realidad: nos gusta poder contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste, reproducida con la mayor exactitud posible; por ejemplo, las formas de los animales más repugnantes o las formas de los cadáveres<sup>52</sup>. Plutarco, pues, nos dice que en la representación artística lo feo sigue siendo feo, pero recibe como una reverberación de belleza procedente de la habilidad del artista<sup>53</sup>. En realidad en todos estos planteamientos lo feo en cuanto tal se neutraliza o se hace “inocuo e inerte” recuperando alternativamente la teoría de la *katharsis* o bien la práctica de la idealización, borrando de hecho lo feo, una entidad lejana y desdibujada colocada completamente a la sombra de lo bello. Distintamente, con Rosenkranz por primera vez dentro de un texto de estética se teoriza de manera rigurosa y clara que lo feo es parte integrante de la estética, que tiene pleno derecho de acceso a ésta. Como la medicina estudia la enfermedad para ocuparse de la salud, de la misma forma para

---

<sup>52</sup> Aristotele, 1987, *Poetica*, Rizzoli BUR, Milano, p. 34

<sup>53</sup> Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 19



comprender lo bello es indispensable estudiar lo feo<sup>54</sup>. Rosenkranz retoma la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una desviación o error de lo bello que a todos los efectos le incumbe, de manera tal que cualquier estética, en cuanto ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Por otro lado, al pasar de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo, nos deja intuir cierta autonomía de lo feo que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza. Rosenkranz analiza con esmero la fealdad natural, espiritual, la fealdad en el arte, la ausencia de forma, la asimetría, lo inarmónico, la desfiguración y la deformación, lo mezquino, lo débil, lo vil, lo banal, lo casual, lo arbitrario, lo tosco, lo repugnante, lo grosero, lo muerto, lo vacío, lo espectral, lo horrendo, lo insulso, lo nauseabundo, lo criminal, lo demoníaco, lo hechicero y lo satánico<sup>55</sup>. Un detenimiento y una cura taxonómica demasiado atentos como para seguir afirmando que lo feo es simplemente lo opuesto de lo bello entendido como proporción, armonía o integridad. Es verdad que Rosenkranz es un discípulo de Hegel y se mueve sustancialmente dentro del paradigma estético hegeliano<sup>56</sup>, que consideraba el arte como el lugar de la armonía y de la conciliación, pero, por otro lado, hemos visto como también el sistema hegeliano no desarrollara con extrema coherencia sus dictados ontológicos en ámbito estético. Asimismo sería incorrecto pasar por alto la importancia del planteamiento interpretativo acerca de lo feo llevado a cabo por Rosenkranz. En su opinión el *reversum* no sólo es algo que el arte no debe excluir, sino es algo que el arte y la belleza necesitan: una obra de arte es tanto más bella cuanto más grande es la cantidad de negativo, de feo que tuvo que vencer. La apuesta es la de embellecer el mal: el gran arte puede decirse tal sólo cuando guarda los rastros del conflicto con lo feo, cuando no es apaciguado. Si el arte no choca

---

<sup>54</sup> Rosenkranz K., 2004, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo, p. 33

<sup>55</sup> Rosenkranz K., 2004, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo, pp. 49-328

<sup>56</sup> Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, p. 129

con el relevante problema de lo nefasto que es inmanente al mundo, con las patologías de la realidad, no tendrá ninguna posibilidad de grandeza<sup>57</sup>. Es noble sólo el arte que se sirve de lo feo para aumentar la tasa de belleza, el arte que elige ingerir el veneno para “mitridatizarse” (del nombre del rey del Ponto, Mitridates VI, el cual, según la leyenda, se había progresivamente acostumbrado e inmunizado al veneno bebiendo todo los días un poco de éste). Al respecto Rosenkranz nos comunica que incluso la enfermedad que acompaña a la muerte puede resultar hermosa y ser tema de arte, como en el caso de la tisis y de los estados febriles, cuando el mal confiere al organismo un aspecto casi etéreo y angelical<sup>58</sup>. El autor también propone idealizar lo feo en el mismo modo en que se ha siempre idealizado lo bello. En la naturaleza lo bello perfecto, puro, no existe, así que para retratarlo los artistas se han valido siempre de una “descremación” de lo contingente, purificando lo bello de los elementos contingentes de “molestia”. También lo feo debe ser idealizado, “el arte [...] debe evidenciar sus características y formas que lo hacen feo, pero debe ahuyentar todo lo que se insinúa accidentalmente en la existencia de lo feo y mina o descarría su naturaleza primigenia”<sup>59</sup>. Como decir que incluso lo feo debe ser puro y perfecto, absoluto, idealizado, sin traza ninguna de gracia o armonía, las cuales lo “corromperían” con lo bello.

Persiguiendo la misma idea de independencia y autonomía total de lo negativo con respecto a los cánones de lo bello, pero llevada hacia tierras todavía más lejanas de una dialéctica de patrón romántico, se encuentra el filósofo de las posturas más extremas e “incomodas” del siglo XIX, aquel que, sin vacilaciones, afirmaba tajantemente que Dios había muerto: Nietzsche. Con la muerte de Dios el filósofo quiere anunciar el deseo de aniquilar los fundamentos morales y religiosos de la civilización occidental, pretende negar la “moral esclava” marcada por la debilidad, por el miedo y el infantilismo, para sustituirla con el nihilismo, con la deriva ética. Ello no

---

<sup>57</sup> Rosenkranz K., 2004, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo, p. 36

<sup>58</sup> Rosenkranz K., 2004, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo, pp. 43-46

<sup>59</sup> Rosenkranz K., 2004, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo, pp. 161-163

significa aspirar a la autodestrucción del ser humano, todo lo contrario, quiere decir rechazar toda ilusión político-religiosa consagrada a lo trascendente para en cambio abrazar nuestra voluntad de potencia y volverse “superhombres”: todo individuo tiene que erigir su propio sistema de valores personales, en la conciencia del relativismo universal y sobre todo en el pleno reconocimiento de la pura y serena transparencia de lo negativo. El *Übermensch* (mejor traducido “Más allá del Hombre” y no “Superhombre” como la tradición interpretativa ha impuesto) es aquel que, responsable de su propia finitud, desencantado y consciente de la nada, jura felizmente amor a la existencia aceptando el sufrimiento, el dolor y las contradicciones que ésta conlleva. Para Nietzsche la voluntad de potencia se configura como un sí a la vida, en cada momento y bajo cualquier aspecto, un sí incluso al dolor que comporta y contiene: lo infinito al que se anhela es localizable en la contradicción, en la contraposición que no remite a una conciliación superior, ya que es esta misma transparente unidad y acuerdo<sup>60</sup>. La dialéctica romántica, al igual que la religión, es una ilusión metafísica, no existe una tesis y una antítesis, sino sólo la afirmación de un único principio que rige el mundo, o sea la voluntad de potencia. Resulta claro como el mal, lo negativo, el *reversum* ya no necesita ni siquiera ubicarse como obstáculo funcional a la imposición del yo, éste “es” y nada más. No existe para ser sublimado, reconciliado o transfigurado: debe ser aceptado serenamente por lo que es, realidad con sus excesos y ambigüedades irreducibles. La eternidad de la vida, que vuelve a nacer continuamente en sí misma, y la eternidad de la muerte, que incesantemente engulle este renacer, dejan surgir su unidad como ritmo profundo que hace temblar lo fenoménico. Por un lado la realidad informe y caótica, subterránea, infinitamente destructiva y dispersiva (lo dionisiaco), por el otro la realidad radiante, figurativa, infinitamente productiva y creativa (lo apolíneo): el uno refluye perennemente en el otro y viceversa. La experiencia no puede ser más que experiencia de lo trágico, el cual consiste en la percepción de la imposibilidad de recomponer la escisión, de solucionar dicha contradicción: mientras que se

---

<sup>60</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 79-80

desenmascaran en cuanto ficticias las consolaciones ultraterrenas y se borran los vanos arquetipos, las normas y los preceptos que deberían sosegar al hombre, por fin se le devuelve la oportunidad de vivir plenamente, en la alegría y en el dolor. En el arte para Nietzsche tiene que prevalecer lo dionisiaco que, en lugar de ilusionar como hace lo apolíneo, muestra al hombre todo el abismo de su condición, el juego cruel de nacimiento y muerte, la vivencia del caos voraginoso. Lo dionisiaco logra dar voz a lo negativo, al *reversum*, sin la mediación engañosa de cualquier orden superior, se liga estrictamente a lo terrible, al mal y a lo problemático sin resolver las contradicciones.

Y no se crea que la opinión estética nietzscheana se puede formular, proponer y avalar sólo por parte de quien, como el filósofo, sea inspirado por un nihilismo totalizador y sin vía de escape. De orientación y formación bien diferente es el psicólogo del arte y estudioso de estética Theodor Lipps, el cual, utilizando una terminología menos críptica y elevada, desemboca igualmente en conclusiones análogas y de alguna forma equivalentes a las del filósofo de la crisis. En plena época positivista (Lipps nace en el año 1851 y muere en el 1914<sup>61</sup>), en la cual la estética procura reestructurarse sobre bases científicas, Lipps elabora su teoría de la empatía estética, representando el primer autor que estudió la empatía desde un enfoque experiencial-fenomenológico. La estética es para Lipps ciencia de lo bello e implícitamente de lo feo, disciplina de la psicología centrada en indagar la facultad de un objeto de ejercer cierto efecto sobre los individuos. El placer estético es goce intenso de sí mismos transpuestos en un objeto sensorial, en el cual se halla “algo para nosotros” expresado por formas y colores, ya sean visuales o bien acústicas, que tienen que ver con la proyección del yo ideal. “En el objeto artístico lo sensible es siempre “símbolo” de un contenido psíquico; es animado o llenado de sentimientos. Sólo así puede volverse objeto estético y portador de un valor estético”<sup>62</sup>. Esto “estar para nosotros” o

---

<sup>61</sup> Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 107-108

<sup>62</sup> De Rosa M. R., 1990, *Theodor Lipps: estetica e critica delle arti*, Guida Editore, Napoli, p. 32

“significar para nosotros” de la obra de arte Lipps lo llama *apercepción* (de no confundir con la *apercepción* de la que habla Leibniz). Él observó que cuanto más intensa es la atención dirigida a la obra, cuanto mayor es la dedicación que le tributemos, tanto más potente es la respuesta emotiva, perceptiva y motora que evoca en nosotros. Se distinguen dos formas de empatía, una positiva y una negativa. La positiva se produce cuando la reacción que sentimos irrumpir en nosotros nos da un sentido de vitalidad y tenemos la impresión de una plenitud del ser, cuando el objeto estético me atrae espontáneamente con su agradable presencia que provoca una *apercepción* placentera. En cambio la empatía negativa surge cuando con disgusto sentimos una fricción, un conflicto, una hostilidad, una discordancia entre la actividad estimulada en nosotros y el conseguimiento de una plenitud del ser, cuando el objeto estético me atrae y me repugna al mismo tiempo. En ambos casos, de todos modos, se despierta la sensación estética. No se desatienda como la empatía negativa que, por ejemplo, se puede originar ante una representación que tenga como tema algo doloroso o repulsivo, suscita igualmente un efecto de conmoción y participación, porque se accede a la verdad del asunto retratado, a pesar de lo angustiante que sea. No importa entonces que se trate con las asperidades del *reversum*, con una imagen de tormento o de desesperación: también aquí podemos reconocer que esta desesperación está preñada de humanidad, que este tormento es fuerte y vital. Y si en cambio ni siquiera esto puede decirse, porque el sufrimiento representado está desnudo, insensato, total, sin embargo seguimos con la posibilidad de vivenciar lo humano, aunque de forma terrible. Lipps no habla de transfiguración de la condición de la miseria, del dolor y del mal, tampoco de su espectacularización, más bien se trata del despertar de una infinita nostalgia de la vida.

Mientras que Lipps disertaba sobre la cuestión de la empatía estética, Freud ya había afilado sus herramientas de interpretación de los sueños y dado vida al psicoanálisis, auténtico pilar del hombre del siglo XX y nueva etapa en el fenómeno de la aceptación de lo negativo y de la vertiente oscura de lo real. Freud desvela los estrechos contactos que existen entre *Eros* y

*Thanatos*, Amor y Muerte, principios constitutivos de la vida psíquica mutuamente implicantes, ambos dotados de igual trascendencia en el orden psico-biológico. Revela al mundo que se debe volver a poner en discusión el mismo concepto de individuo, visto que la mente no es de ninguna manera un *unicum* compacto e indivisible (como sugiere la etimología de *individuo*, correspondiente latín del griego *atomo*, en castellano “indivisible”), sino que se trata de una dimensión inmaterial en que varias facetas de la misma personalidad se encuentran conviviendo. Dimensión en la que se reconocen al menos tres elementos de la existencia intrapsíquica: “Ello”, las pulsiones atávicas que desencadenan el impulso hacia el sexo y la destrucción, “Super-Yo”, el conjunto de las normas y de las obligaciones fruto de la evolución de la vida social, y “Yo”, el *ego* del sujeto que se halla en la ardua posición de tener que conciliar las instancias a menudo contradictorias del Ello y del Super-Yo. Es, en sustancia, el descubrimiento del inconsciente, el cual se expresa de preferencia en la dimensión onírica, en *lapses* verbales y acciones no controladas por la racionalidad. Resulta evidente como esta disciplina atenta al mismo corazón del pensamiento occidental, despertando temores y miedos que, a pesar de existir también precedentemente, quedaban inconfesables y que ahora prefiguran la sociedad como organización coercitiva y represiva capaz de conducir a la enajenación mental. Las sombras de nuestro inconsciente son sedimentaciones que se forman a raíz de demonizaciones y prohibiciones nacidas sobre la base de juicios de valor con los que el Yo se acuerda, instintos reprimidos que presentan características de potencial violencia precisamente a causa de la obra de remoción que carga los contenidos reprimidos de energía negativa. La actitud de condena hacia nuestros lados negativos, éstos considerados perversos, perturbadores, hacia nuestros aspectos más difíciles de aceptar, dilata y agiganta la sombra que está en nosotros, la cual como una vorágine traga todos los materiales eliminados por la conciencia, haciéndolos cada vez más difícilmente integrables. A la luz del pensamiento psicoanalítico, ¿cuál rol tributar al arte? El artista es impulsado por los mismos conflictos que conducen otras personas a la neurosis, pero el arte es una especie de

terapia que logra mediar entre el deseo obscuro y la realidad, un reino en el que el hombre puede ver realizadas instancias inconscientes de otra manera inexpresables. La producción artística es un oasis de licitud, donde el inconsciente, mejor dicho, el preconscious (porque a rigor lo inconsciente esconde materiales que no pueden aflorar en la conciencia, en cambio las representaciones del preconscious pueden emerger) puede abrirse como una flor en primavera. Flor que atrae sujetos libres de nutrirse de un polen especial, capaz de liberar sus propias pulsiones, miedos, fantasías y deseos, entreabriendo nuevos horizontes de comprensión y autocomprensión. Aquí abre brecha el *reversum*, que encarna el polo negativo del dualismo psíquico, es decir *Thanatos*, a menudo bajo la apariencia de *Unheimlich*, lo perturbador. Para Freud lo perturbador, o *Unheimlich* en alemán, es esa clase de espantoso que nace del terror por algo no familiar, no hogareño y habitual, que en cambio se remonta en realidad a lo que conocemos desde hace largo tiempo, a una forma de experiencia y verdad interior que queda enigmáticamente celada al Yo consciente<sup>63</sup>. O, al contrario, lo perturbador también puede producirse cuando algo conocido, alentador y hasta descontado en un momento dado, de repente, adquiere otro cariz que lo hace extraño, desconocido e inquietante. La causa de los dos movimientos inversos que producen este *reversum* que es lo perturbador es única: se halla en viejos complejos infantiles experimentados a la hora de conciliar el Ello y el Super-Yo, que en el presente vuelven a la vida por una impresión fugaz o por la nueva comparación de primitivas angustias que se creían superadas. El *Unheimlich*, antítesis sólo aparente de la tranquilidad confortable de lo conocido, es un regreso a la razón primigenia de la represión, a algo olvidado que emerge de nuevo y desvela temores en gran medida relacionados con el sexo. Si el inconsciente encuentra en el espacio artístico una válvula de escape y una manera para objetivar su impulso de muerte y destrucción, *Thanatos* o el *reversum*, es preciso añadir que nada más lejos de éste la posibilidad de ser representado “así como es”. El

---

<sup>63</sup> Freud S., 1991, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol.1, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 270-276

inconsciente llega a ser “obra de arte sólo a través de una transformación que mitiga su aspecto espeluznante”<sup>64</sup>; el inconsciente cogido de por sí no tiene nada de artístico. Un arte puramente apolíneo, de forma y simetría, no tendría razón de ser, pero tampoco sería arte una crónica directa del inconsciente, conducida sin filtros, ya que sería dañosa e intolerable, quedando desoída. El artista debe llegar a un acuerdo con el inconsciente: con sus cuadros o poesías lo esconde pero, escondiéndolo, lo hace encontrar. Esta contradicción en términos es la esencia del pensamiento freudiano sobre el *reversum*, el arte es una reconfiguración lingüístico-formal de un contenido que a duras penas se deja contener, de lo irracional, de lo vesánico del inconsciente. Podemos divisar una similitud entre el artista y el psicoanalista: el primero es guiado hacia el retorno a lo real del inconsciente por un instinto artístico, el segundo igualmente retorna a lo real del inconsciente, pero a través de un método teórico y analítico construido *a priori*. En fin, con Freud el *reversum* nos habla en clave por medio del arte, el cual nos deja entrever los demonios y las obsesiones de un inconsciente terrífico y perturbador, cuyo acceso sigue impenetrable y puede ser solamente sugerido.

---

<sup>64</sup> Freud S., 1991, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol.1, Bollati Boringhieri, Torino, p. 180



### 3. 1. 9 Transición epocal al siglo XX: estridencia vanguardista y vagidos de la cultura de masas

Con Lipps y Freud hemos superado mucho los confines del siglo XIX para adentrarnos en el siglo siguiente y, no acaso, el primero es el primero que prefigura la hipótesis de encontrarse delante de imágenes de sufrimiento desnudo e insensato, mientras que el segundo coloca el *reversum* directamente en la base de nuestro mismo ser. Se ha definitivamente eclipsado el Romanticismo y su aflato dialéctico que abarcaba sí el mal, pero en la perspectiva de una recomposición moral final y ontológica durante la tercera fase de la síntesis de los opuestos. El siglo vigésimo, que inmediatamente se abre con un conflicto bélico mundial de inaudita ferocidad, reniega la reconciliación de bien y mal, opta por dejar sin resolver el contraste. Ya no es cuestión de ver lo bello que se esconde en lo feo, de extraer el bien de lo negativo, de sacar, a la postre, una “moraleja” incluso de la historia más atroz. No. El horror se desvincula de supuestos morales, de finalidades éticas y reivindica su estatuto ontológico absoluto, en la acepción etimológica de *ab-solutum*, es decir “suelto de” enlaces ulteriores que remitan a otros sistemas de sentido. Con ello no se pretende, claro está, sostener que no exista un utilizzo moral o moralista de ciertas representaciones del dolor, es más, justo en este siglo se aplica con mayor rigor la propaganda, la censura y la demagogia a través del dolor exhibido, ilustrado. Pero es innegable la comparación de temas de representación que comunican el *reversum* en formas, modalidades y contextos que precedentemente no eran ni imaginables.

En este ámbito resultaría fuera de lugar, aparte de no estar en línea con los objetivos prefijados, el explayarse en consideraciones socio-mediáticas que encontrarán amplia exposición en las secciones de investigación correlativas. No obstante, siempre quedándonos dentro del campo filosófico-conceptual de mi competencia, es preciso delinear, aunque a grandes rasgos, un cuadro de referencia. Numerosos factores interdependientes conducen a la explosión del *reversum* en el siglo XX. Ante todo, si hasta

ahora cada vez que se hablaba de representaciones se indicaba en sustancia el territorio del arte, era porque en efecto las únicas representaciones existentes eran las de los artistas: pintores, escultores, escritores, actores. En el siglo vigésimo esta equivalencia ya no está descontada, incluso cuando en general se debate de representaciones se piensa sobre todo a las vehiculadas por los medios de masas: fotografía, cine, radio, televisión y, mucho más tarde, Internet y la telefonía móvil. Ello determina de por sí variadas consecuencias. Los medios de masas, a excepción de la fotografía y del cine, los cuales de todas formas tuvieron que luchar duramente, no poseen el reconocimiento de arte, se perciben en cambio como un calco fotoquímico o sonoro de lo real: así que por una parte sus representaciones se consideran automáticamente como una testificación de lo real, como su certificación y doble “mecánico”; por la otra se les concede una atención y un peso mucho menor por su naturaleza instrumental y meramente referencial de “espejo”, por ser dirigidos hacia un entretenimiento efímero o en cualquier caso superficial, privado del aura del goce estético propia del arte. Sin detenerse en polemizar sobre la obvia arbitrariedad de tales argumentos, sobre los que cabría departir mucho, nos basta notar como las representaciones mediáticas, en virtud de ambas peculiaridades que acabamos de mencionar, poseen una intrínseca espectacularidad: reproducen lo real con una “objetividad” imposible por cualquier artista y se sitúan casi siempre en un marco lúdico-cotidiano. Tienen en conclusión la fuerza hechicera de lo “verdadero” y no requieren un elevado empeño de fruición-interpretación. El resultado es que de inmediato estas representaciones vienen a constituir la dieta diaria preferida por el público: un público que ya es masa de consumidores, con una tasa media de alfabetización en crecimiento, y que necesita una constante provisión de imágenes. Incluso desde un punto de vista exclusivamente cuantitativo no puede ser el arte el que satisface la demanda de los consumidores-espectadores. La mayoría de ellos no está claramente compuesta por finos entendidos de arte, por lo que el producto artístico resulta ser demasiado “laborioso” y poco “comerciable”. Añádase que también buena parte del

público de los apasionados de arte, que ya no son una elite muy selecta, deja de buscar en el arte los valores estéticos formales o los morales y edificantes, para volcarse en las emociones fuertes, en las experiencias impresionantes, en el efectismo. Además, es consabido y hoy día incluso banal recordar la coeva caída de las formas institucionales, como la Iglesia, el Estado, el Partido y la Familia, que tradicionalmente encuadraban los individuos en determinadas y previsibles categorías sociales, y que ahora retroceden frente al individualismo de matriz urbana. Sin confiarse a los vacuos alarmismos de los “apocalípticos” (según la celebre definición de Umberto Eco)<sup>65</sup>, parece entonces un desemboque casi inevitable la difusión ubicua del *reversum*, desde siempre eminentemente espectacular, en el panorama de los medios de masas. Sin embargo hay otras razones, de carácter bien diferente, que favorecen la exposición y la difusión global de lo negativo en la época contemporánea, y se trata de causas endógenas al sistema del arte. A partir de las últimas décadas del siglo XIX comienza, como hemos tenido modo de ver, la decadencia de las formas universales del arte en el nombre del gusto personal, de la subjetividad, también como reacción violenta a los dogmas estéticos clasicistas. Paralelamente, se encamina de manera decidida la emancipación social del artista moderno, que rechaza a los comitentes y hereda del Romanticismo la convicción de la primacía del yo sobre el mundo. Apretadas entre estas mutaciones, las estéticas empiezan a vivir una contradicción interior incurable: las poéticas individuales de los escritores y de los artistas llevan la delantera, la reflexión sobre el arte ya no se encarga a la filosofía, sino es el arte mismo que desde su interior teoriza sobre sí mismo. La estética en cuanto disciplina filosófica es arrinconada, tiende a agotar cada vez más su vocación para explicar el sentido universal de las artes, dado que estas últimas se escapan a las coordenadas típicas de las tradicionales corrientes interpretativas. La estética renquea detrás de cada artista y pierde ese papel de guía que en parte tenía en el pasado; el enfoque sobre el arte se hace siempre menos teórico. Aunque la estética hubiera querido intentar frenar por algún motivo

---

<sup>65</sup> Eco U., 2001, *Apocalittici e integrati*, Bompiani Editore, Milano

el avance de lo *obscenum*, ello no habría sido posible porque ya no poseía la autoridad para hacerlo, y estaba avezada a limitarse en constatar la evidencia de los asuntos artísticos sin influir en éstos de ninguna forma. La época en que el *magister dixit* referido a Platón o a S. Agustín era suficiente para inspirar a generaciones enteras de artistas es sólo un recuerdo lejano. Y a fin de cuentas, ¿por qué la estética habría tenido que obstaculizar el *reversum* que con Rosenkranz y Lipps entró en su dominio? Además al poco, con la lección de las vanguardias históricas, la estética, ya constreñida a abdicar, no sería jamás la misma. ¿Cuál es el elemento crucial que aún el montaje de las atracciones de Ejzenštejn, la descomposición de los planos de la perspectiva de Picasso, el abstractismo de Kandinsky, el onirismo de Wiene y Murnau, el extrañamiento formalista de Šklovskij, el surrealismo visionario de Dalí, el ansia modernista y futurista de Marinetti, el teatro absurdo y afásico de Beckett y el conceptualismo de Duchamp? La violencia. Dondequiera el imperativo categórico y moral es estremecer y trastocar al público, despertarlo de su entumecimiento, anular el automatismo de la percepción, enunciar la enunciación, hacer opaco el lenguaje signifiante: hace falta herir y estremecer los sentidos de los espectadores, es necesaria una acción brusca y violenta que derrumbe definitivamente lo bello asfíctico y vil, que deje emerger la inarmonía y el contraste que gobiernan el mundo. Se ensalza a la disonancia, al estridor, a lo absurdo, al abismo de lo inconsciente: esta es la “belleza moderna”. Contra todos los clichés desgastados, las formas trilladas, totalmente asépticas y privadas de emociones, que han convertido el arte en manierismo *kitsch*, en vulgar pacotilla para compradores deseosos de experiencias estéticas fáciles. Las vanguardias artísticas se pronuncian firmemente en contra del arte verista oficial, en contra del realismo impregnado de ideología estatal, el cual presiona para que todo esté reglamentado, administrado y solucionado en sentido armónico. Este verismo es concebido como falso absoluto, por cuanto echa tierra al dolor y al llanto tremendo de la vida: la armonía es mentira, con lo cual hay que recuperar todo lo que la sociedad ha condenado por feo y apartado. Con dicha proclama son solidarios también los filósofos y

teóricos de la Escuela de Frankfurt, los cuales, específicamente en la persona de Adorno, afirman que el arte está de luto y debe quedar de luto si de verdad desea mantener una función social activa<sup>66</sup>. En este horizonte el *reversum* goza de un trato de honor, es el objeto de representación privilegiado y penetra en el aspecto de los contenidos (es decir en las temáticas) como en el de la expresión formal (es decir en los códigos de representación): se pinta “lo feo” y se pinta “feamente”. Se pinta de manera “fea” porque las vanguardias artísticas se contraponen al realismo figurativo, se colocan en fuerte polémica con respecto a lo fotográfico. El Impresionismo fue la primera corriente que, al tener que enfrentarse a la difusión de la fotografía, remodeló su estética de manera tal de no ponerse en competencia con el nuevo medio dotado de un “realismo” inigualable. En la práctica esto significó alejarse progresivamente de la representación óptica, de la reproducción de lo que alcanza la retina, ya reino indiscutido de los medios fotoquímicos, para abarcar la personal percepción de lo real, una percepción emotiva y subjetiva contra la fría objetividad de la cámara de fotos (que en cambio nosotros sabemos es todo excepto que fría y objetiva). En resumidas cuentas, se pasa de representar lo que se ve con el ojo a representar lo que se ve con el corazón, un universo interior que a menudo esconde demonios e inquietudes ocultas.

Así que, dentro de una actitud compartida y compacta que acepta con fervor el ímpetu de la estética del *reversum*, se perfila una divergencia destinada a polarizarse alrededor de dos modalidades diferentes de manifestación y exhibición del mal, del horror y del sufrimiento. Por un lado lo fotoquímico, del cual son parte también el cine y la televisión, que se dirige hacia la “materialidad” visual del horror, hacia la capacidad de conseguir un preciso molde bidimensional de la esencia del mal. Por el otro el imaginario artístico, el cual, igual de traumático, cuenta con el poder de liberarse del referente externo natural, el cual se vuelve un mero pretexto para el juego mental representativo, a veces puramente introspectivo. Por una parte el mal “como es”, por el otro el mal “como yo lo siento y lo veo” a través de mi personal

---

<sup>66</sup> Adorno T. W., 1978, *Teoría estética*, Einaudi, Torino, p. 321

sensibilidad. En realidad es sabido que el “como yo lo siento y lo veo” es de competencia también de lo fotoquímico y que, viceversa, el “como es” afecta también a la imaginaria artística. Por si no bastara, complicando ulteriormente las coordenadas ya precarias e inestables, en las postrimerías del siglo XX las imágenes sintéticas y la *digital art* o *graphic art* proveen lo fotoquímico de la misma capacidad de rescatarse del referente ontológico externo, de la misma libertad de creación totalmente ajena a lo real, que antes era prerrogativa exclusiva del imaginario artístico. Todo ello, y aquí reside la increíble innovación, con la misma calidad óptica y plástica que desde siempre caracteriza los medios fotoquímicos: en otros términos la fantasía adquiere la textura de la realidad, los sueños y las pesadillas de la mente ya no se pueden distinguir de la realidad externa a la misma mente, creándose un cortocircuito epistemológico.

### **3. 1. 10 Benjamin y Adorno: acercamientos personales al arte mistificador**

De todas formas es preciso dar un paso atrás para volver a la primera mitad del siglo que recientemente ha terminado, trastocada por los horrores reales de la guerra y de los genocidios, y por los “artísticos” de las vanguardias históricas. De hecho, como última etapa de nuestra “Hermenéutica del *reversum*”, está bien analizar el pensamiento de quienes asistieron personalmente al definitivo desmoronamiento de esa trinidad bello-bueno-verdadero que a nuestros ojos posmodernos puede resultar obsoleta, ingenua y descontada.

Walter Benjamin es conocido por su reflexión acerca del valor de la obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica, por su formulación del concepto de pérdida del “aura”, la cual en su planteamiento aparece como una repercusión inevitable del desarrollo mecánico y tecnológico típico de la edad moderna. Pero para nuestros fines es más proficuo considerar su acercamiento crítico a la naturaleza del arte, revelador de la conciencia contemporánea que ya no puede pensar a una realidad interpretada como *cosmos*, orden, y que no admite un arte que se encargue de una misión “normalizadora” y reparadora. En opinión de Benjamin la modernidad se caracteriza por la toma de conciencia de la falacia del intento de presentar como reconciliado lo que en cambio no puede más que quedar inconciliable, es decir lo real mismo. El arte sin embargo mantiene todavía su vocación mistificadora y sigue reproduciendo una falsa arquitectura de lo real, en la que el caos, lo irreductible y lo inquietante son vistos como elementos funcionalmente integrados en la general economía de la existencia. Se trata de un andamiaje conceptual del arte, de un *modus operandi* intrínseco a todo acto de representación, una magia, un hechizo del que no se puede prescindir: nada más crearse un marco de representación, ya sea éste la página de un libro, un escenario o los bordes de un cuadro, empieza ineludiblemente el teatro de la transfiguración del caos en el orden. Aun así, a pesar de que se lleve a cabo el proceso de sublimación de lo negativo, el

arte no logra ocultar del todo la marca de lo obsceno, que se conserva implícitamente en los pliegues de su actuación: ésta nace para poner en cuarentena el mal y este axioma *a priori* impregna, aunque a menudo de manera inconsciente, la relación artista-espectador. Ambos saben que el arte tiende naturalmente a conciliar, y que lo hace necesariamente, sin distinciones ningunas. De ahí que, a la hora de acercarse a una obra de arte cualquiera, el espectador sienta insinuarse dentro de sí una pregunta que susurra: ¿Qué se está intentando reconciliar? Claramente el trastorno y la confusión que reinan en el mundo. Por lo tanto, la ardua hazaña de armonizar lo real de la que se encarga el arte, sobreponiendo un orden ficticio al trágico azar, contiene en sí misma el germen del vuelco de esta operación seductora y mistificadora. Cuanto más se desea cancelar el *reversum*, más esta apetencia arde en el corazón del artista y en los ojos del espectador, convirtiéndose en *memento*, en aviso de la vacuidad del esfuerzo para borrarlo. En última instancia, para Benjamin el mismo mundo es *reversum* y el arte, incluso en el caso de que acoja dicho *reversum* dentro de su indagación figurativa, no puede prescindir de extender su velo idealizador y transfigurador.

No obstante el partir desde la igual constatación de que lo real es *reversum*, y de que este último pues no es un accidente que se puede evitar, una anomalía contingente, Adorno llega en cambio a una valoración positiva del papel del arte en la sociedad moderna, mientras que Benjamin revela una fuerte desconfianza hacia éste. Pero no todo el arte desempeña una función útil y catártica en el contexto social, existe de hecho también una forma de representación, la más difundida a decir verdad, que actúa como *opium populi*. Adorno, entre los más ilustres exponentes de la Escuela de Frankfurt, junto a Horkheimer y Marcuse, y además apasionado músico y esteta, sostiene que el arte que representa una realidad ideal y bella produce una falsa conciencia, es decir construye un tipo de cultura “afirmativa” que sirve para hacer soportable la no-libertad de la existencia social burgués<sup>67</sup>. A tal punto que los sujetos se ilusionan de conducir una vida feliz y agradable,

---

<sup>67</sup> Adorno T. W., 1978, *Teoría estética*, Einaudi, Torino, p. 292



aunque en realidad están oprimidos y manipulados por las instituciones estatales. El concepto “normal” de bello resulta inadecuado y artificioso con respecto a la experiencia social y existencial del mundo hodierno. No es impropio sostener que lo bello ha perdido su lugar en el interior del arte, la cual lo debe repudiar, debe repelerlo por ser herramienta de seducción de las masas al igual que la fábrica hollywoodiana. El arte debe subsistir para enseñar el sufrimiento de cuantos no pueden hablar o de aquellos a los que no se les permite expresarse, avasallados por el sistema capitalista, burocrático, legislativo o social en el que se encuentran a vivir. Las obras han de negar la realidad hodierna, rechazar la conformación operada por los mecanismos de poder y hacer emerger la otredad ahogada en el mundo administrado. Y con todo ello, el artista no debe ilusionarse de poder salvar la humanidad; a la obra, pese a que puede ofrecerse como válido antídoto contra la industria cultural vigente, no se le concede ninguna esperanza utópica: las promesas de felicidad no pertenecen al arte de nuestro siglo. El arte, para mantener su carga subversiva contra el sistema vigente y evitar de reducirse a un consolatorio y superficial “domingo de la vida”<sup>68</sup>, debe aventurarse en los territorios de lo deforme y de lo disonante, porque sólo así es capaz de denunciar la violencia y la irracionalidad subyacente al régimen coercitivo multinacional. En virtud de semejantes tesis Adorno saca tanto el juicio positivo expresado hacia las vanguardias históricas, como la severísima condena “apocalíptica” de las formas de entretenimiento o, peor aún, de supuesta arte de la industria cultural. Adorno asevera que corrientes como el Expresionismo o el Surrealismo, cuyas irracionalidades resultaron ser una desagradable sorpresa, atacaban el poder, la autoridad, el oscurantismo, que rechazaron las normas de la vida bella en una sociedad fea, apropiándose de lo que es despreciado por horrible, no ya para integrarlo, mitigarlo o ironizarlo, sino para denunciar, en lo horrible, el mundo que lo crea y lo reproduce según su propia imagen. El “verdadero” arte puede ser una especie de último recurso donde la lógica aparentemente tolerante y abierta, pero en realidad represiva, de la sociedad

---

<sup>68</sup> Adorno T. W., 1978, *Teoría estética*, Einaudi, Torino, p. 293

tecnológicamente avanzada se puede todavía poner en crisis; en el arte reside la posibilidad de una experiencia auténtica y no enajenada, un resquicio para poderse sublevar contra la degradación civil, política y cultural de la burguesía. El arte debe ser sí espejo del mundo, pero un espejo agrietado que refleje lo negativo de la realidad, la ambigüedad de la contraluz: que sea escalofrío, luz negra. En este sentido la reflexión sobre el arte se amplía hasta comprender todas las representaciones mediáticas en general. La representación debe de estar íntimamente ligada al *reversum* y a la negatividad, ir más allá del orden convencional impuesto y enseñar la desviación de lo real, si verdaderamente quiere desmontar el gran engranaje, o por lo menos encasquillarlo, atascarlo.

Una forma de representación artística que cumple los requisitos solicitados por Adorno es sin la menor duda el teatro afásico y absurdo de Samuel Beckett, el cual de hecho fue objeto de un interesante análisis por parte del filósofo alemán, admirador declarado del dramaturgo irlandés<sup>69</sup>. Su teatro puede ser definido un anti-teatro cuya empresa es quebrar toda ilusión del individuo acerca de un eventual sentido de la vida. No hay sistema religioso, político, científico o cultural capaz de celar la eterna mentira que a lo largo de la historia el ser humano se ha afanado a edificar con tenacidad. Vivimos en el vacío, rodeados por la nada, tremendamente solos, en la sempiterna como vana espera del fin de todo, del silencio absoluto, de la muerte. No es posible albergar algún pensamiento reconfortante, no hay medicinas del alma que puedan sanar las heridas de nosotros seres arrojados en un mar de incomunicabilidad y desolación devastadora. Llevando a cabo una especie de traducción escénica de cierta filosofía existencialista a la que pertenece con seguridad Sartre, el teatro de Beckett recurre a toda una serie de expedientes técnico-representacionales para hacerse portavoz de esta plena sensación de angustia, inadecuación e insensatez que aflige a los hombres. Se abandona deliberadamente el régimen dramático racional y narrativo, se rechaza el lenguaje lógico-consecuencial porque se perciben como mistificadores y, en cambio, se abraza con vigor la alógica sucesión de

---

<sup>69</sup> Adorno T. W., 1979, *Note per la letteratura (1943-1961)*, vol. 1, Einaudi, Torino, pp. 267-308

los hechos o la efectiva inmovilidad de la trama, el utilizzo de un no lenguaje, reducido a un tenue y obsesivo balbuceo de sonidos inarticulados, carentes de cualquier significado. Las posibilidades de acción de los protagonistas son nulas, obligados a vagar sin meta, sin el don de la expresión por medio de la palabra, la cual grotescamente se retuerce contra los hablantes, llevándoles a un “mutismo sonoro”: por ello se utiliza la definición de teatro afásico y absurdo. Es suficiente echarle una mirada a los guiones de un par de obras de Beckett para advertir el *reversum* que se mete dentro solapadamente, oprimiendo el corazón y casi ofuscando la razón por dejarte caer en el abismo terrible de una existencia deshumanizada. En “La última cinta de Krapp” el escenario es ocupado sólo por un hombre viejo y fracasado que compulsivamente vuelve a escuchar una y otra vez su voz grabada hace mucho años en algunas cintas magnéticas, sin entender el significado de sus mismas palabras: el protagonista, en los umbrales de la muerte, mirando atrás se percató que la suya fue una vida vana, que ni siquiera él rememora y custodia su pasado, que nadie llorará su muerte, mientras los espectadores toman nota de la degradación física y mental que espera a todos, que el transcurrir del tiempo lo borra todo y que los seres humanos son extraños a ellos mismos, presuntuosos y desconocedores de la inanidad de sus acciones. Otro ejemplo del pensamiento nihilista y fatalista de Beckett es proporcionado por la puesta en escena de “Los días felices”: mientras una sirena marca el inicio y el final del día, una mujer, con vestidos y objetos típicamente burgueses, está hincada en el suelo hasta el cuello y proclama a gritos disfrutar de una vida maravillosa con su querido marido, el cual, siempre mudo, la ignora completamente o la tolera a malas penas, vegetando en un agujero como un gusano. La obra, del título palmariamente sarcástico, alude a la condición ínfima, infernal y larval de la sociedad burguesa, constantemente volcada en un estéril charloteo de salón; así como a la asfixiante vida de pareja de la mayoría de los matrimonios, los cuales, en un contexto de total incomunicación, no hacen más que atormentarse el uno al otro, seguir servilmente las convenciones sociales y llegar apáticamente a la muerte sin haberse conocido nunca. Las

vibraciones mortíferas y agobiantes que proceden de los textos de Beckett hacen operativo ese *reversum*, pura luz negra, grieta en el sistema, que Adorno invoca con fervor: la obra de arte debe declarar la negatividad del presente y tener su positividad precisamente en la declaración de lo negativo. El peligro siempre al acecho es la lógica perversa del sistema, la cual hace que hoy en día todo el mundo, incluidos los burgueses que deberían estar asqueados y escandalizados, reconoce la “belleza” artística de aquellas obras que precedentemente habían horrorizado a la generación anterior; la fealdad vanguardista ha sido masticada, ingerida, metabolizada y hecha inofensiva, ha sido aceptada como nuevo modelo institucional y ha dado origen a un nuevo circuito mercantil.

### 3. 1. 11 Heidegger y Lacan: existencialismo y psicoanálisis en el interior del panorama estético

También la especulación existencialista de Heidegger parece dirigirse hacia tierras cercanas a la incondicionada aceptación del *reversum*, a pesar de que no comparte el planteamiento ostentosamente político de Adorno y se mueva en ámbitos contiguos a la metafísica. En opinión de Heidegger no existe una definición unívoca y estable de qué es el arte o de cuáles son sus cometidos sociales y estéticos. El concepto de “arte” no puede ser aferrado porque el arte es, siempre y de todas formas, apertura y puesta en discusión del horizonte conceptual dado. Sólo aceptando sin reservas e incesantemente la provocación que viene del arte es posible coger su esencia: éste es un evento que cada vez irrumpe en el mundo volviéndolo a fundar. ¿Por qué? Porque el filósofo privilegia el arte como experiencia de verdad, la reputa apertura de la verdad del ser, por mejor decir, pasaje desde la percepción de los entes en cuanto simples cosas entre las cosas hasta su plena comprensión ontológica. El arte es una herramienta preferente para indagar los recónditos enlaces que existen entre el ser indefinido, trascendental y el “ser aquí”, forma irrenunciable con la que el ser hace su ingreso en el mundo. Claro está, el ser no es de pensar en cuanto conjunto de los entes, no es asimilable a los mismos entes, no es mera presencia de cosas, sino un fondo de sentido imprescindible en el que se recortan los perfiles de cada ente individual. Sin embargo los hombres no tenemos más remedio que experimentar el ser como “ser aquí”, en una forma fenoménica definida espacio-temporalmente, y además representamos los únicos y solos entes que reflexionan sobre su existencia, sobre su hallarse arrojados en la realidad, sobre su “ser aquí”. Pues bien, gracias a la obra de arte nuestro “modo habitual de hacer y juzgar, de conocer y de ver”<sup>70</sup> está suspendido, nuestras referencias al mundo son modificadas y, como si fuésemos llamados fuera de la red de relaciones

---

<sup>70</sup> Heidegger M., 2000, *L'origine dell'opera d'arte*, Zaccaria G., De Gennaro I. (edición de), Christian Marinotti Edizioni, Milano, p. 51

típicas de la vida cotidiana, pasamos del “aprisionamiento del ente a la apertura del ser”<sup>71</sup>. La obra no es un objeto inerte, es una verdadera y completa visión del mundo, un evento centrado en conectar pasado y presente con el empuje hacía el futuro. Más que en la misma obra de arte, el evento se reconoce en la co-participación, en el encuentro de objeto y sujeto artísticos en la experiencia de lo verdadero, que nos libera de una concepción utilitarista y limitada de los entes para que intuyamos su doble naturaleza. Descubrir la verdad de la esencia de los entes quiere decir remontarse al significado originario de la palabra *aletheia*, en griego “verdad”: dicho vocablo se compone de alfa privativa que denota negación y de la raíz del verbo *lanthano*, es decir “esconder, ocultar”. Eso es, la apertura creada con fatiga por el arte es un “no ocultamiento” parcial del ser, que aflora tímidamente en el “ser aquí” y pero a la vez tiende a retraerse y a envolverse en sí mismo. Así que no se llega al dominio de la verdad, ni siquiera a una comprensión suya, sencillamente se entreabre la ebriedad de la posibilidad, se experimenta el éxtasis y la incertidumbre confusa de la vislumbre en la oscuridad del ser. De ahí que el arte come *aletheia* nos indique la puerta del ser con la cláusula que no se pase nunca su umbral, dejándonos a oscuras por lo que concierne la Verdad. El evento al cual se nos introduce con la obra de arte se configura como un mundo que es permanente reserva de significados, sentidos, interpretaciones y horizontes, nunca explicitados del todo, continuamente en devenir a lo largo del tiempo y modificados cada vez que se repite el diálogo con la susodicha obra. Según Heidegger no sólo el arte coge el *reversum* que es inmanente a lo real, es decir la asunción de la conciencia de la finitud de nuestro ser, que es un “ser-aquí” temporalmente limitado, sino el arte mismo se configura como *reversum* de lo real, en el sentido de lo que siempre se opone a éste, desgarrándolo y exhibiendo sus infinitas facetas ontológicas. El arte se abre al vértigo de lo posible, al trauma del cambio, a la precariedad de lo indefinido o, mejor dicho, de lo “no aún” definido.

---

<sup>71</sup> Heidegger M., 2000, *L'origine dell'opera d'arte*, Zaccaria G., De Gennaro I. (edición de), Christian Marinotti Edizioni, Milano, p. 52

Sigamos nuestro viaje en el pensamiento del siglo XX valiéndonos ahora de la contribución aportada a la reflexión sobre el *reversum* por parte de una figura de relieve de la entera escena cultural francés, Lacan. La estética de Lacan, como por otra parte toda su formación de base, es animada por una tensión freudiana muy evidente, que implica la convicción de una necesaria distancia del inconsciente, concepto en parte modificado y rebautizado con el nombre de *das Ding*, la Cosa. La Cosa es lo real sin nombre, más allá de cualquier concreción lingüística, el caos terrorífico del vacío dionisiaco que se encuentra en el corazón de la realidad, inalcanzable en su núcleo más puro. El arte es entonces organización del vacío, estructuración significativa de una otredad radical extrasignificante. No evita ni obtura, sino bordea y delimita el vacío central de la Cosa; no es tratamiento realista de la Cosa, sino la circunscripción significativa de su “incandescencia”<sup>72</sup>. La obra de arte no puede hacer más que rozar los confines de *das Ding*, efectivo abismo que aspira, profusión de goce insensato y horror, definiéndose como práctica simbólica destinada a enfrentarse al exceso ingobernable de lo real. Si en ética está en juego la asunción del *kakon*, del principio “maléfico” de la Cosa, en cambio en estética la apuesta está sobre su reconfiguración y sublimación. Al ser irrepresentable en sí, la Cosa puede ser representada exclusivamente como “otra Cosa”, es decir a través de una sublimación que no es más que una toma de distancia. Si nos aproximamos demasiado a la Cosa no hay obra de arte posible porque el aire psíquico resulta irrespirable, no hay creación sino tan sólo destrucción de la obra. Sin relación con lo real de la Cosa la obra perdería de hecho su fuerza, mientras que una excesiva proximidad con ello acabaría por destruir todo sentimiento estético. En este sentido Lacan parece retomar Freud, quien considera el arte como veladura simbólica de lo repelente y de lo disgustoso de lo real, no como su remoción *tout court* y tampoco como su liberación inmediata. El arte debe ser un velo apolíneo que deja presentir el caos dionisiaco, el *reversum*, que late debajo. La creación artística nos acerca a la Cosa aun si manteniéndonos separados de ésta, es índice de la Cosa y a la vez defensa contra ésta, transformación

---

<sup>72</sup> Recalcati M., 2007, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano, pp. 72-74

de la Cosa en otra Cosa, llegada a la Cosa mediante una renovación de la percepción del objeto. Lo que no significa que el arte es cancelación o negación de lo aterrador de *das Ding*, sino que las obras han de descodificar, de transcodificar, no pueden ser su pura presentificación: ésta existe sólo en el mundo de la psicosis, donde la Cosa quema y destruye el Yo, el arte y la misma percepción. Lacan en definitiva nos describe el arte como la capacidad de hacer surgir lo infigurable a través de la figura: el *reversum* actúa en ésta con toda su violencia desgarradora y sin embargo queda desdibujado detrás de una sutil capa de protección. Un velo que no es el engañoso y mistificador que acusa Benjamin, el espeso que con mala fe oculta la desesperación de lo real, sino una transparencia milagrosa que pone al sujeto en contacto con la verdad indecible de su ser, sin por esto caer en la alienación de la psicosis.



### **3. 1. 12 La disciplina hermenéutica ante la cuestión de lo *obscenum***

Con Gadamer conocemos a uno de los reales emblemas del vigésimo siglo, fuese aún sólo por el hecho de que con su veneranda edad de cientos dos años, caso único de longevidad en la historia de la filosofía, lo atravesó completamente: nacido exactamente en el año 1900, superó los dos conflictos bélicos mundiales, presenció a todas las revoluciones socio-políticas y culturales de la posguerra hasta incluso ver el alba del nuevo milenio, apagándose en el año 2001. A Gadamer se debe la extensión del concepto de hermenéutica desde disciplina limitada a la exégesis y a la paráfrasis de textos ante todo religiosos y jurídicos hasta acercamiento holístico a la vida. Su hermenéutica filosófica o filosofía hermenéutica influyó y se proyectó prácticamente en todo sector de las ciencias humanas y no sólo: de la estética a la teología, de la jurisprudencia a la sociología, de la crítica de arte a la epistemología, de la filosofía a la psicología. Recupera el enfoque de su antiguo profesor Heidegger respecto al “ser-aquí” como precondition indispensable para cualquier acto de conocimiento, su reflexión respecto al más amplio contexto existencial que se alza como variable príncipe del círculo gnoseológico y determina el carácter a la vez arbitrario y vital de nuestro saber. El pensamiento de Gadamer es muy heterogéneo y elaborado, tiene muchas facetas, pero básicamente en lugar de construir un método concebido como conjunto de reglas para aplicar en el dominio de las ciencias, se centra en poner de manifiesto como la comprensión y la interpretación resulten la clave para llevar a la luz la experiencia de verdad. El interpretar y la conciencia de hacerlo continuamente, incluso en las ciencias duras que a menudo creen limitarse a constatar, no es una de las posibles actitudes del sujeto, circunscrita solamente a particulares ámbitos de su experiencia, sino se caracteriza en cambio como modalidad de ser del existente en cuanto tal. Por lo que la hermenéutica no es una simple técnica interpretativa, más bien el movimiento fundamental de la existencia, determinado en su finitud e historicidad, el cual abarca el entero campo de experiencia humana en el

mundo: por ello se puede entonces hablar de universalidad de la hermenéutica. La interpretación aparece una doctrina universal porque el texto que libremente tenemos que interpretar es la historia universal, el vivir del ser humano. Y Gadamer, en oposición al planteamiento cartesiano, mecanicista y positivista dominante, se interesa a la búsqueda de experiencias de verdad, las que se colocan fuera de los métodos propios de la ciencia. La verdad no se puede alcanzar con el objetivismo que pretende distinguir entre sujeto que comprende y objeto que es comprendido, con esta visión que parcela la realidad perdiendo la esencia del procedimiento cognitivo. La verdadera experiencia no se consigue considerando el reflejarse objetivo y distante del objeto, mediante su posesión, sino entrando en un mecanismo de retroalimentación que ve también el objeto tocándonos y modificándonos. El verdadero conocimiento es lenguaje, diálogo entre los entes. Pero cuando alguien o algo habla es condicionado por un horizonte lingüístico que le precede, y sucesivamente intenta ponerse en contacto con el horizonte lingüístico de su interlocutor, creándose de esta manera un evento “historizado”. La convicción de fondo es que la verdad no es perseguible mediante el método experimental, y esto no va contra la ciencia, más bien contra la pretensión de producir un saber objetivo distinguido por leyes universales e inmutables, contra la voluntad de extender el método científico a todo campo del saber, incluidas las llamadas humanidades. Afirma Gadamer: “Una de las tesis de mi libro es que todo comprender es un acontecer, un evento histórico a su vez”<sup>73</sup>. Si es patente la referencia a la idea heideggeriana de evento, pues la influencia de su profesor sobre Gadamer se hace sentir también en el valor conferido al arte. En su *opus magnum*, “Verdad y método”, el filósofo estudia las tres dimensiones en las cuales se realiza la experiencia de verdad, es decir el arte, la historia y el lenguaje. La investigación dirigida a ilustrar la importancia que la verdad sigue manteniendo hoy en día inicia con la manifestación artística<sup>74</sup>, la que

---

<sup>73</sup> Gadamer H. G., 1983, *Verità e metodo*, vol. 1, Vattimo G. (edición de), Bompiani Editore, Milano, p. XLV

<sup>74</sup> Gadamer H. G., 1983, *Verità e metodo*, vol. 1, Vattimo G. (edición de), Bompiani Editore, Milano, pp. 25-207

nos importa al fin de hallar informaciones para comprender el espacio otorgado al *reversum* por el pensador. Gadamer nota con amargura una creciente incapacidad de relacionarse de forma adecuada y significativa al arte, cada vez más degradada a mero entretenimiento. Actualmente el arte es completamente inútil, nada más que un simple suplemento con respecto a la ciencia, ya que la verdad compete exclusivamente a esta última: la confirmación de todo ello reside en el que hoy nadie acude a ver una muestra para encontrar la verdad. Él se despega radicalmente de la más reciente tradición occidental para remachar firmemente la tesis heideggeriana de la verdad en el arte, concepto ya caído en desuso y apartado con la difusión de los preceptos científicos. Según Gadamer el origen de esta errónea tendencia es de buscar en la figura de Kant, quien presentó en su “Crítica del juicio” el arte como algo falto de verdad: en la perspectiva kantiana en el arte no se descubre nada verdadero, sino que se produce sencillamente un sentimiento. Además para Kant el hombre es la razón en la base de la belleza natural, ésta no tiene una finalidad en sí misma así que su último verdadero fin es darnos una señal de que somos de verdad la cumbre de la creación. Todo lo que en Kant está ligado indisolublemente al hombre, Gadamer procura reconducirlo a las cosas. Declara enlazarse a los humanistas, quienes, a su manera de ver, colocaban al centro el mundo, mientras que los hombres modernos ponen al ser humano. Kant, a la manera de ver del filósofo, es la máxima expresión de esta nueva forma de pensar y es el más grande artífice del nuevo antropocentrismo que apunta a transformar el mundo en su apéndice. Gadamer no quiere ver el mundo en el hombre, sino el hombre en el mundo; la hermenéutica se propone mitigar el entrometimiento y la presunción del ser humano. La vía de escape para sustraerse por un lado a la privación del arte de todo poder de aportar verdad, por el otro al envilecimiento instrumental del arte en cuanto objeto material, es por enésima vez el constructo de evento. La consideración y la más extensa interpretación contextual de la interacción sujeto-obra de arte han de sustituirse a la

---

ordinaria experiencia artística dominada por la que Gadamer llama diferencia estética. Se trata de una operación de abstracción con la que se prescinde de todo lo que ancla una obra de arte en su contexto vital originario, de las funciones religiosas o profanas que cumplía en ello y de las cuales sacaba su significado, para hacer visible la obra como pura obra de arte, en su autónoma existencia. Una expresión concreta de esta operación es dada por el museo, en el que la obra de arte es por definición arrancada del mundo del cual procede, para pertenecer solamente a la limitada conciencia estética. En tal modo la obra es cogida estéticamente como algo simplemente presente, objeto de un puro goce, de un puro ver u oír, pero esto no constituye la verdadera experiencia estética. Ésta en cambio nace cuando el mundo contenido en la obra de arte, el mundo del que procede y nuestro mundo de pertenencia dialogan entre sí: si todo ello se verifica entonces aprenderemos a conocer a nosotros mismos a través de la obra de arte<sup>75</sup>. La experiencia estética, cuando realmente se produce, es autocomprensión, es verdad, es íntima relación de “ser aquí” y ser, para decirlo con los términos de Heidegger. Ya no tenemos un objeto que se contrapone a un sujeto, se participa a un evento que trasciende tanto el primero como el segundo, que no está concluido y se representa de forma siempre diferente, en una contemporaneidad que media entre el pasado de la obra y la actualización del presente. “Lejos de ser simplemente un objeto bello de admirar, lejos del contener una verdad de la que es manifestación, la obra impacta y transforma, haciéndonos capaces de superar lo que es sencillamente presente y de experimentar lo que es diverso, manifestando indirectamente el ser”<sup>76</sup>. El arte es portadora de una verdad (de hallarse en el evento, no en la obra de por sí) inconciliable con la de las ciencias, pone de relieve un rasgo de la humanidad que no es nada atado al progreso científico, es una forma de conocimiento *sui generis* que puede enseñar mucho a las demás disciplinas humanas. Si, aparentemente, me he detenido

---

<sup>75</sup> Gadamer H. G., 2001, *Antología*, Ediciones Sígueme, Salamanca, pp. 223-256

<sup>76</sup> Gadamer H. G., 1983, *Verità e metodo*, vol. 1, Vattimo G. (edición de), Bompiani Editore, Milano, p. 158

más de lo debido en dilucidar temáticas no directamente atinentes al quid de nuestro análisis, la representación del *reversum*, es para que destacara de modo incontrovertible la índole holística y el alcance global de la ideología y acercamiento de Gadamer. Al relacionar la aplicación universal de sus especulaciones y exégesis, el valor ampliamente existencialista de sus reflexiones, con su vivencia histórica y humana de más de un siglo, a través de una época atormentada y conflictiva como el siglo XX, no puede sino advertirse como una contradictoria y quemante ausencia. En el entretejido de su andamiaje conceptual, moviéndose entre arte, verdad y hermenéutica, Gadamer llega a formular que “el ser que puede ser comprendido es el lenguaje”<sup>77</sup>, dialoga con filósofos de todos los tiempos, se ocupa con afán de ética y estética, actualiza y rectifica las interpretaciones de los pensadores griegos, trata de fusión de horizontes diferentes, pone como base de todo la *comprehensio universalis* (en la acepción latina de “abarcarlo todo con la mente”), y, con todo ello, no hay asomo del *reversum*. Gadamer, bandera biográfica del vigésimo siglo, en el cual el hombre se ha confrontado cotidianamente con la arrolladora soberanía del mal, nunca se ha enfrentado al argumento central del nihilismo contemporáneo, a la cuestión del mal, distinguiéndose en ello de otros filósofos de la hermenéutica como Ricoeur, Pareyson y Caracciolo. A pesar de que en “Verdad y método” se pueden hallar vagas y bosquejadas testificaciones a favor de la tesis de la reproducción icónica de lo feo y del mal<sup>78</sup>, resumidas fundamentalmente en la noción que un cuadro bello puede representar algo horrible, deducir solamente de ello la postura de Gadamer al respecto constituiría un forzamiento interpretativo carente de suficientes respaldos. Sin embargo el que Gadamer no haya dedicado un interés ni significativo, ni constante a tal problema crucial asume unos contornos casi paradójicos. ¿Es posible que realmente destinara al completo silencio semejante tema, incluso ante la tragedia sin nombre, más allá de todo *logos*, de Auschwitz? Me refiero en

---

<sup>77</sup> Gadamer H. G., 2001, *Antología*, Ediciones Sígueme, Salamanca, p. 159

<sup>78</sup> Gadamer H. G., 1983, *Verità e metodo*, vol. 1, Vattimo G. (edición de), Bompiani Editore, Milano, pp. 25-207

particular a éste suceso contingente (que suscitó la consternación y la reflexión de personajes del calibre de Adorno) porque Gadamer durante los años Treinta vive el drama del exilio de todos sus colegas y amigos judíos. Él no emigra, se queda, piensa que Alemania no puede, ni podrá, identificarse con Hitler. No se adhiere nunca al partido nacionalsocialista (al contrario de su ex profesor Heidegger), a pesar de que ello era necesario para poder enseñar y gozar de una cátedra. A causa de ello es enviado a un campo de reeducación en la orilla del mar del Norte, recuperando sólo sucesivamente, en Lipsia, el derecho de impartir clases. Aquí sigue enseñando en los años más oscuros de la guerra, durante los bombardeos, y en los tranvías que todavía funcionan, por la calle, entre los estudiantes, no se cansa de repetir en voz alta: *et illud transit*<sup>79</sup>. Pasará Hitler, pasará el nazismo y se tendrá que volver a levantar a Alemania entera. Cuando la Armada roja llega a Lipsia Gadamer es elegido rector de la universidad por ser el único docente que jamás tuvo algo que ver con el nazismo. Su discurso de rectorado expresa el auspicio de que Alemania antes de reconstruirse, para reconstruirse, en una nueva Europa, afronte a sí misma y a ese evento que tiene un nombre imborrable: Auschwitz, justamente<sup>80</sup>. Así que es ingenuo, es más, irrealista aun sólo pensar que Gadamer pueda haber pasado por alto que buena parte de la cultura del siglo vigésimo ha sido recorrida por una difundida sensación de malestar y desorientación, ha sido surcada por el sentido de la catástrofe y de la precariedad. Para la conciencia histórica y personal los totalitarismos, los genocidios, la amenaza nuclear, el ecocidio y el terrorismo a escala global se recortan como entidades excesivas y extremas, que ponen a prueba duramente las tradicionales categorías interpretativas. Y Gadamer, que quizás es quien más ha indagado filosóficamente sobre dichas categorías, deja emerger de sus escritos y entrevistas fuertes preocupaciones por los problemas más dramáticos y desgarradores del mundo posmoderno. Evitó siempre retirarse

---

<sup>79</sup> Di Cesare D., 2007, *Gadamer*, Il Mulino, Bologna, pp. 25-40

<sup>80</sup> Di Cesare D., 2007, *Gadamer*, Il Mulino, Bologna, pp. 25-40

de la vida política para cultivar sus especialismos y transferirse en la torre de marfil de la pura teoría, convirtiéndose, sobre todo en las décadas de los Setenta, Ochenta y Noventa, en un incansable protagonista del debate filosófico y cultural sobre los grandes asuntos de la actualidad social y cultural<sup>81</sup>. De modo que Gadamer el *reversum* lo conoció a fondo, lo vivió, lo sufrió y en parte luchó contra éste. Por añadidura su concepción hermenéutica, centrada en interpretar el gran texto que es el cosmos, en sacar la verdad con la ayuda imprescindible del arte, deja creer a sus lectores que el mal irreducible, lo negativo y lo degenerativo deberían encontrar su lugar o, más aún, su puesto de honor en el reino de la representación artística. Si el hombre tiene que buscar la verdad en el arte, también debe hallarse en el mundo artístico la tremenda verdad sobre el *reversum*, uno de los dilemas más angustiantes que afligen la humanidad. En cambio no, no hay explícita referencia al tema, el filósofo prefiere no pronunciarse acerca de la cuestión, pero sin por ello impedir que el espectro del *reversum* flote malignamente. Parece que Gadamer haya decidido deliberadamente dejarle al margen y queda la sospecha que lo haya hecho sustancialmente por dos razones: incapacidad conceptual de integrarle plenamente en su sistema de pensamiento, provocando el ineluctable ingreso en la eterna aporía de una metafísica incoherente; incapacidad moral de presentar una explicación para lo inexplicable, que entonces se retrae en el dogma del misterio. Sean cuales sean las razones que explican el porqué se desatienda el *reversum*, éste, a pesar de que no aparece, repta furtivamente a lo largo del perímetro trazado por las obras de Gadamer, sobrevive entre las líneas de sus escritos. Y queda implícita la indicación operativa que, para que aflore su verdad, por muy tremenda que sea, la herramienta insustituible es el lenguaje del arte. Este último, como en todos los demás casos y ámbitos de experiencia, conduce al encuentro dialogante entre el Yo y la inefabilidad del mal y del horror. Quizás sea exactamente ello que Gadamer teme o no sabe formular: ¿qué verdad podría manar del evento resultante del dialogo artístico entre el *reversum* y

---

<sup>81</sup> Gadamer H. G., 2006, *Ermeneutica. Uno sguardo retrospettivo*, Demarta G. B. (edición de), Bompiani Editore, Milano 2006, p. XVII

el hombre? Al proponernos aclarar el papel ofrecido al *reversum* por parte del pensamiento del vigésimo siglo, era menester indagar por lo menos por vía negativa las relaciones de una figura del rango de Gadamer, pilar de nuestra época y fenómeno biográficamente inescindible del siglo XX, con la entidad *reversum*.

El otro gran maestro de la hermenéutica filosófica del siglo vigésimo, y además uno de los protagonistas más sensibles de la conciencia cultural, es Paul Ricoeur. Él se reconecta a Gadamer por reconocer a la teoría de la interpretación un papel de primer plano en el campo de lo especulativo y por creer en la determinación mutua, histórica y existencial, entre sujeto y objeto. Sin embargo mientras que Gadamer divisa en el concepto de hermenéutica un significado unívoco, el filósofo francés siente la exigencia de distinguir dos movimientos inversos en el interior de la hermenéutica, ambos radicados en el valor epistémico de lo simbólico. Por un lado la hermenéutica atañe a la recuperación, dentro de la dimensión lingüística, de los sentidos remotos presentes en los albores de la civilización, en una época pre-racional y pre-especulativa; por el otro concierne a la previsión de los sentidos futuros, a la capacidad de proyectarse en el porvenir de la semiosfera. Por tanto, la hermenéutica regresiva de los símbolos es tal porque fundada en la memoria y en la ancestralidad, en cambio la hermenéutica progresiva de los símbolos tiene caracteres de prolepsis y premonición. En la práctica lo que la hermenéutica busca, regresiva o progresivamente, en dirección del pasado o del futuro, es intuir las cifras de los símbolos, sondear la presencia y la significación de los símbolos mismos que se hallan en los textos. De esto resultan los dos planos de lectura de lo real y la cerradura del círculo hermenéutico. Destaca como para Ricoeur la idea de símbolo cobra el papel de verdadero metaoperador en su intento de desplazarse hacia una semiología de corte filosófico, considerada más auténtica y pura que cualquier tipo de saber científico. En efecto el problema central de la ciencia positivista es el desconocer y desatender totalmente la índole pre-categorial de todo acto cognoscitivo, la cual engloba el mismo *cogito* y toda pretensión de objetividad. El símbolo es incluso el único camino de emprender por



aquellos que quieran enfrentarse al dilema del mal. Sí, porque otra gran peculiaridad de Ricoeur con respecto a Gadamer reside justo en haber mostrado una inclinación particularmente marcada (sobre la que posiblemente influyó su educación protestante<sup>82</sup>) hacia la reflexión sobre el mal, el sufrimiento, la pena, la culpa y la muerte. Su investigación se centra en el reto del mal, visto como una cuestión que sugiere e incita a pensar más y de otra manera en diferentes planos, ya sea con el método filosófico, ético, religioso, político o con el del derecho. El pensador francés en su primera obra dedicada al problema del símbolo, “La simbólica del mal”, parte de la convicción que hay ciertas experiencias sobrecogedoras y excesivas, como es el caso del mal, que no pueden ser asimiladas por la cavilación conceptual. Éstas pueden manifestarse de forma tolerable, procesable y sólo en parte comprensible, mediante símbolos y mitos. Si el mal fuera comprensible por simple análisis intelectual, puede que ya no sería mal; de todos modos un “avance se realiza dentro del mundo de las imágenes, signos, figuras y símbolos, por lo que ese *pathos* se asoma al *mithos*, es decir, ya a la formulación, al lenguaje”<sup>83</sup>. Los mitos son como una especie de símbolos desarrollados en forma de relatos, que incorporan la experiencia fragmentaria del mal en grandes cuentos de alcance cósmico acerca del origen de todo, convirtiendo la antropogénesis en parte de la cosmogénesis<sup>84</sup>. La formulación del mal demanda la elaboración de una simbólica para poder ser llevada sucesivamente hasta niveles filosóficos, sin dicha elaboración vastas zonas de la experiencia humana quedarían en las sombras. Ahora, pensándolo bien, ¿qué es realmente esta simbólica que se sirve de imágenes y figuras para decodificar el *pathos* sino el mismísimo arte? Además el arte, como es consabido, se estructura en forma de lenguaje, siguiendo al pie de la letra la cita de Ricoeur. Todo ello nos lleva a

---

<sup>82</sup> Ricoeur P., 2004, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Amorrotu Editores, Madrid, p. 9

<sup>83</sup> Ricoeur P., 1982, *Finitud y culpabilidad*, Taurus Ediciones, Madrid, p. 30

<sup>84</sup> Ricoeur P., 2004, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Amorrotu Editores, Madrid, p. 29

concluir que el mal, la muerte y lo negativo encerrados en su hermética incomprensibilidad, esto es, el *reversum*, puede ser abordado con la herramienta mitopoiética, mejor dicho, transcodificadora de mitos, que es en último análisis el arte. El *reversum* aflora en la superficie del arte mediado a través de símbolos o mitos, que son concatenación en forma narrativa de símbolos. Claro está, la aproximación a lo terrible mediante la simbolización no es prerrogativa exclusiva del arte, ya que el *mythos* sustenta la razón humana también en otros ámbitos. Empero es preciso señalar que décadas después, ya anciano, Ricoeur, cómplices quizá las penas de toda una vida, parece volver sobre sus pasos para rectificar en parte lo dicho acerca de las posibilidades de representación del mal. Recuérdese que él quedó huérfano cuando la madre murió durante el parto y el padre pereció en guerra dos años después, que la hermana y los abuelos que le criaron expiraron cuando tenía poco más de veinte años, que, finalmente, tuvo que asistir al suicidio de uno de sus hijos y al fallecimiento de su mujer. Gravado por estos acaecimientos luctuosos, siempre el filósofo francés escribió acerca de la impenetrabilidad del mal, de su carácter misterioso. ¿Como solucionar la extrema contradicción que surge a la hora de conciliar las clásicas proposiciones: Dios es omnipotente, Dios es absolutamente bueno y el mal existe?<sup>85</sup> No se soluciona, hay que confiarse a la indeterminación: “No sé por qué, las cosas son así, hay azar en el mundo”<sup>86</sup>. Ello implica que quien desee creer en Dios debe amarlo por nada, como llegó a afirmar Job<sup>87</sup>, obedecerle “a pesar de”. Pero a estas consideraciones sobre el mal, el *reversum*, añade en sus últimos años algo de relieve para lo que nos interesa. Un pasaje de su voluminoso libro “La memoria, la historia, el olvido”, obra del año 2000 que se ocupa de epistemología histórica, testimonio y *anamnesis*, se detiene en el caso Auschwitz. Muchísimos son

---

<sup>85</sup> Ricoeur P., 2004, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Amorrotu Editores, Madrid, pp. 21-22

<sup>86</sup> Ricoeur P., 2004, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Amorrotu Editores, Madrid, p. 64

<sup>87</sup> Ricoeur P., 2004, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Amorrotu Editores, Madrid, p. 67

los autores y personajes de relieve que, en ocasión de una reflexión relativa a las víctimas directas del genocidio, han definido esa cadena de montaje de la muerte como lo injustificable, el exceso que inhabilita las corrientes normas que presiden a la estimación comparativa de las acciones y sus agentes responsables. Asimismo se configura como acontecimiento anormal fuera de toda expectación humana, hecho superador de las más básicas leyes innatas de todo ser viviente, de la misma manera que Auschwitz excede los códigos de representación conocidos. Que el horror del exterminio nacionalsocialista, arquetipo de todo exterminio, sea indecible e irrepresentable ya es un tópico corroborado por las testificaciones de los supervivientes. No tanto alimentado por particulares corrientes de pensamiento, sino sencillamente comprobado. Es como si, a la hora de narrar, el horror se advirtiera pero no se lograra describir sino padeciendo de rebote las heridas inferidas por la incompreensión de los oyentes, que de tarde en tarde pueden convertirse en testigos secundarios de los hechos y jamás estarán a la altura de entender el tormento real. Primo Levi, el escritor y poeta italiano conocido por su dramática experiencia de deportado en Auschwitz, en “Si esto es un hombre” se plantea el porqué es común a muchos ex detenidos el sueño o la pesadilla recurrente del relato no escuchado<sup>88</sup>. Por su parte, la narración del horror no es obra que se puede hacer sin correr el riesgo que lo ilustrado se presente bajo la forma de espectáculo. La figuración artística de la *Shoah* marca el límite de la superación del rendimiento documental, su intento estético-didascálico puede sobrepasar la línea entre la transfiguración de un evento trágico y su espectacularización, obteniendo así un goce narrativo con un agradable pulido que amortigüe en el espectador los golpes de las monstruosidades retratadas. En la misma longitud de onda se coloca la *opera prima* del director de cine y dramaturgo alemán Fassbinder, obra teatral titulada “Una sola rebanada de pan” en la cual un director llamado Fricke se esfuerza para recrear la atmósfera opresiva y extorsionista del *Lager*, el campo de concentración, pero durante el rodaje toma nota de la imposibilidad de la

---

<sup>88</sup> Levi P., 1986, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, p. 83

puesta en escena: “No tengo derecho de rodar esta película ... representar esos hechos significaría minimizarlos”<sup>89</sup>. Para Fassbinder representar el horror de la masacre metódica quiere decir participar en cierto modo a la crueldad de los procedimientos de eliminación llevados a cabo por el nazismo. Distinto es el planteamiento del filósofo y profesor universitario de influencia deconstructivista Jean-Luc Nancy, si bien a la postre alcanza conclusiones prácticamente equivalentes. El campo de exterminio es al pie de la letra lo irrepresentable, lo inextraíble del sentido, precisamente en la medida en que éste ha históricamente ejemplificado el impulso a “no dejar restos” nunca más, ni señales ni símbolos de algún tipo. A su vez en Auschwitz probablemente el Occidente ha llegado a tocar con mano la más cumplida cristalización de su tendencia lógico-histórica: la voluntad de una representación sin restos, sin excavación o sin retraerse, sin líneas de fuga<sup>90</sup>. Lo que viene a significar una representación que ya no es representación porque no remite a un sentido ulterior existente fuera de la imagen, no “re-presenta” nada, no quiere simbolizar, se concede como significante de por sí, sin significado, pura inmanencia sin referentes físicos o conceptuales. Pues bien, Ricoeur, profundamente interesado a tales temáticas, por su parte emprende una reflexión que se mueve sobre vías paralelas con respecto a Fassbinder y Nancy. Él se enlaza al recital curado por Saul Friedlander, “*Probing the limits of representation*” (“Demostrar los límites de la representación”), en el cual se comprueba la inadecuación de los modos de representación de que disponemos cuando “nos confrontamos con el horror desaforado del genocidio y del exterminio”<sup>91</sup>. La incapacidad de concebir, de imaginar el homicidio de masas hace este evento indescriptible en términos históricos, no es viable ni siquiera una comprensión intuitiva frente a una inmoralidad que va más allá del mismo mal. Los testigos sobrevivientes no hacen más que repetir que de este suceso no es posible

---

<sup>89</sup> Fassbinder R. W., 2002, *Anfiteatro II*, Menin R. (edición de), Ubulibri, Milano, p. 22

<sup>90</sup> Nancy J. L., 2002, *Tre saggi sull'immagine*, Edizioni Cronopio, Napoli, pp. 13-39

<sup>91</sup> Rella F., 2002, *Figure del male*, Feltrinelli Editore, Milano, p. 74

dar testimonio. A cualquiera que escuche la excepcionalidad y la inhumanidad de muchas partes de esos relatos le cuesta creer o imaginar, ya que son episodios-límites completamente fuera de lo ordinario histórico. En fondo, ¿no era exactamente el riesgo de no ser creídos el que las SS pronosticaban a sus víctimas? Además no les creerían por su misma condición de víctimas y el régimen nacionalsocialista contaba con la vergüenza del superviviente, un muro alto y consistente que no consiente una evocación exhaustiva. Y, a pesar de todo, los pocos que llegaron con pena a la testificación ofrecieron un punto de vista muy parcial de la experiencia del campo de concentración: solamente los que gozaron de mejores condiciones de reclusión, los más fuertes y físicamente íntegros pudieron hablar, así como únicamente los más cultos, los más conscientes del valor político y social del testimonio, lo hicieron. Ricoeur en efecto parte de aquí para plantearse él también la cuestión de la representabilidad del horror y del mal, habiendo acertado que frente a este horror y a este mal la simbólica que había presentado en el pasado ya no se sostenía<sup>92</sup>. El filósofo francés se pregunta entonces con inquietud: “Nuestros recursos figurativos de todo tipo ¿no han sido excedidos o quizás, más aún, agotados?”<sup>93</sup>. El interrogante es terrible porque nos conduce frente a una posible afasia, a un mundo colapsado, en cuyo silencio vagamos sin palabras y sin figuras. Se plantea todavía Ricoeur: “¿No es quizá necesario que el horror haga nacer nuevas maneras, ellas mismas excesivas, hiperbólicas, de representación?”<sup>94</sup>. De nuevo el mal actúa como acicate desgarrador para pensar más y de otra manera, para impulsarnos a aguzar nuestro ingenio ante el reto invencible de explicar lo inexplicable. Pero ésta no es la solución que Ricoeur propone en última instancia. Las nuevas maneras excesivas de representación a las cuales Ricoeur parece referirse, aun si dubitativamente,

---

<sup>92</sup> Rella F., 2002, *Figure del male*, Feltrinelli Editore, Milano, p. 74

<sup>93</sup> Ricoeur P., 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Iannotta D. (edición de), Cortina Raffaello Editore, Milano, p. 322

<sup>94</sup> Ricoeur P., 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Iannotta D. (edición de), Cortina Raffaello Editore, Milano, p. 323

se reducen a un minimalismo él mismo excesivo, paroxístico, a una privación ascética de expresión y emoción. Se trata de una representación hermética, estilizada que se pliega, involuciona y se consume, sacrificándolo todo y alcanzando el grado cero de la figuración<sup>95</sup>. Por ende, desde una plena confianza en el poder transfigurador de la simbólica para domesticar el mal y el horror, facilitando así una versión suya más experimentable por parte de nuestro intelecto, el filósofo llega a preferir una simbolización opaca, reticente, que transmita el horror mediante abstracciones puras y casi imperceptibles, que aluda al mal a través de débiles susurros, que hable y no hable a la vez, subliminalmente. Para Ricoeur entonces el *reversum* es una entidad concreta y palpable, representable simbólicamente en el arte, el cual puede oscilar entre su plena figuración y su desdibujamiento, entre su significación y su mutismo suspendido, entre la comunicación y la semipercepción. Pero es significativo que, según las últimas rectificaciones del filósofo francés aportadas al tema del *reversum*, ante sus formas más extremas e insensatas, sencillamente más allá de lo soportable, la actitud y la práctica aconsejadas al fin de la representación es el desdibujamiento, el mutismo suspendido y la semipercepción: éstas son formas de defensa o blindaje de la incandescencia de lo irracional de la Cosa lacaniana.

---

<sup>95</sup> Rella F., 2002, *Figure del male*, Feltrinelli Editore, Milano, p. 78

### 3. 1. 13 Trías y las aplicaciones investigativas de su filosofía del *limes*

El último pensador que abordamos en la odisea filosófica trazada hasta ahora a la búsqueda de indicios reveladores acerca de la facultad de representar el *reversum* es Eugenio Trías. De esta manera podremos enfrentarnos a la reflexión de uno de los mayores y más creativos intelectuales europeos de los últimos treinta años, cuya bibliografía es muy vasta, así como lo son las temáticas y las figuras de las que se ha ocupado en el tiempo, dividiendo su actividad de filósofo, con la de ensayista de fama y comentarista agudo en periódicos y revistas. El fulcro y el foco de toda la especulación de Trías radica en el concepto de *limes*, vocablo latín que indica el límite, la frontera. El *limes* en su juicio no debe entenderse en su acepción negativa, como restricción y prohibición, sino como oportunidad y posibilidad inagotable, lugar vital y fértil, frontera extrema en la que, confrontándose con sus limitaciones, los individuos pueden superarse y realizarse. Su filosofía del límite pretende extenderse a la ética, la estética, la historiografía, la política, la religión y la ontología, siempre intentando poner de manifiesto como la razón haya de vivir en simbiosis con la aceptación de sus confines más o menos estrictos, con sus zonas de sombras. Ello no para desplomar en formas de nihilismo existencial de patrón sartriano, ni mucho menos, más bien para situarse tras la benéfica, alegre y gozosa resignación a la finitud de nuestro ser de cuño nietzscheano, o bien tras la incitación a la acción en el mundo que procede como consecuencia de la conciencia de nuestro “ser-aquí”, según la enseñanza de Heidegger. En efecto el *limes* de Trías posee la misma energía explosiva y actúa en la filosofía de manera muy parecida a lo que desencadena en la estética heideggeriana la idea de apertura del ser, la cual pone en discusión el horizonte conceptual dado. Pues bien, también para Trías la filosofía del arte y la estética se alzan como uno de los ámbitos preferenciales de su estudio, y es aquí que el *limes* se convierte en esa particular aplicación suya que es lo siniestro. Lo siniestro, esto es, lo que en el curso de toda la sección hemos nombrado *reversum*, el costado obscuro y terrible de la realidad, no solamente se encuentra en el

mundo de la representación, sino que es incluso constitutivo de lo bello, su condición preliminar y límite a la vez. En cuanto condición preliminar, no puede producirse lo auténtico bello sin que lo siniestro esté de alguna manera presente en la obra artística; por otro lado, en cuanto límite, lo siniestro debe quedar celado, so pena la destrucción inmediata de todo efecto estético<sup>96</sup>. Lo siniestro crea las premisas para que lo bello se yerga y sin embargo no puede desvelarse, relegado así al papel de mera ausencia aludida. En ello estriba, al parecer de Trías, la irreductible magia, fascinación y ambigüedad del arte. Es más que evidente la deuda del filósofo español hacia esa corriente de pensamiento que se remonta hasta Freud y se articula sucesivamente en Lacan y Ricoeur, la cual considera necesario tapar y encubrir el *reversum* para hacer que se conserve el goce artístico ante las obras y, al mismo tiempo, para proteger los consumidores de arte de lo que en diferentes circunstancias ha sido definido como delirio del inconsciente, incandescencia de la Cosa o *pathos* pre-lingüístico y pre-simbólico. Ahora bien, ¿por qué lo siniestro es requisito imprescindible para el nacimiento del sentimiento de lo bello? Una primera, aunque enigmática y críptica, respuesta puede darse parafraseando el poeta Rilke: “lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar”<sup>97</sup>. Trías en “Lo bello y lo siniestro”, después de ilustrar su tesis según la cual el concepto de sublime de Kant habría dado el pistoletazo de salida a lo siniestro para que luego los románticos lo retomaran y ampliaran enormemente, pasa a la averiguación etimológica de la palabra “siniestro” en el idioma castellano y al análisis de lo *Unheimlich* de Freud. El filósofo apoya plenamente a Freud y define lo siniestro como algo perturbador que en el fondo se nos presenta con un rostro familiar: la causa de ello, lo sabemos, es de atribuir al que algún estímulo exterior nuevo despierta viejos complejos, traumas, manías y fobias inconfesables que se esconden en nuestras entrañas, individuales o sedimentadas en el inconsciente colectivo. Pues, siempre que advertimos el

---

<sup>96</sup> Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, p. 17

<sup>97</sup> Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, p. 29



placer dimanante de la contemplación de lo bello en realidad gozamos de la transmisión inconsciente de lo siniestro. La belleza es algo siniestro sugerido sin ser visualizado, insinuado sin ser patentizado: de no presentirlo la obra carecería de vigor, vitalidad y, en último análisis, de la misma belleza. Lo que hace la obra de arte una forma viva es de hecho la reelaboración, sin llegar al total ocultamiento, de los deseos semisecretos, eternamente ilícitos e inmorales, temidos y anhelados, monstruosos y placenteros, que brotan directamente de los atávicos impulsos de *Eros* y *Thanatos*. Detrás del velo de Maya, para decirlo con Schopenhauer, debe resplandecer el caos, mas el velo no se puede quitar porque entonces rebosaría la nada primigenia de la cual no existen imágenes soportables: promiscuidad ferina, castraciones, canibalismo, despedazamientos, amputaciones, despellejamientos, dimensión excrementicia, escatológica. Así que Trías llega a sintetizar su hipótesis operativa en tres corolarios interrelacionados, dando vida realmente a la típica expresión especulativa del silogismo, por el que, dada la premisa mayor (A) y la premisa menor (B), se deduce una conclusión unívoca (C):

- A) Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello;
- B) Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo;
- C) La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos<sup>98</sup>.

De ahí que la tensión fructífera y atrevida del arte se resuma en estar a punto de desvelar lo que no se puede desvelar, mientras que, especularmente, el gusto ansioso y ambivalente del espectador se radica en estar a punto de ver lo que no se puede ver, al igual que en percibir como hogareño, familiar e íntimo algo que debería ser desconocido, inhóspito y

---

<sup>98</sup> Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 42-43

repulsivo. Es interesante subrayar como Trías provea de un alcance universal y trans-histórico sus especulaciones acerca de lo siniestro, ya que llega a aconsejar hasta la destitución y el abandono de las tradicionales categorías de bello y sublime para sustituirlas con el más actual, analíticamente adecuado y previsor constructo de siniestro. Acorde a este planteamiento el filósofo español proporciona una reinterpretación o, mejor dicho, una relectura de algunas de las más celebres y cardinales teorías estéticas con respecto a la representación del reverso inquietante y espeluznante de la realidad: de este modo la tragedia griega, la *katharsis* de Aristóteles, lo sublime de Kant, lo dionisiaco de Nietzsche, lo *Unheimlich* de Freud, su elaboración del mito de Edipo, hasta el suspense de Hitchcock, todos estos varios y diferentes conceptos operativos pueden sintetizarse orgánicamente bajo la etiqueta omnicomprensiva de siniestro. Se aducen muchos ejemplos a propósito, de los cuales el más representativo y profundo por la envergadura de su innovación interpretativa es ciertamente el que atañe al cuadro “Nacimiento de Venus” de Botticelli<sup>99</sup>. Con gran maravilla, incluso en el *sancta sanctorum* de lo bello clásicamente concebido, dentro de la especulación artística florentina de inspiración neoplatónica, que estriba en la *concinnitas*, en la armonía de las partes con el todo, en la *claritas*, en el puro y claro orden simétrico, se agazapa lo siniestro. Venus, la belleza y la gracia encarnada, resplandece en su condición originaria, desnuda y con el cabello desordenado por el viento; no podemos sino postrarnos ante esta apoteósica imagen de cándida pureza, extática alegoría de la fuente de toda hermosura y vivífica fertilidad. Sin embargo lo que llama la atención de Trías es la plácida extensión marina que ocupa las tres cuartas partes de la pintura, conectando el cielo con la tierra. Más bien en lo que se enfoca su interés es la espuma de las olas que se rompe en la orilla y, en particular modo, los raros motivos a forma de cola de golondrina, esos segmentos zigzagueante que se unen creando tantas pequeñas “uves”, que surcan por entero la inmensa superficie del mar. La presencia de estos “animalejos”, pequeños pájaros o insectos que cubren como un velo opaco

---

<sup>99</sup> Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 69-74

la escena que debería ser plena claridad y transparencia, se explica, a entender de Trías, en cuanto alusión metonímica al cruento desenlace del mito de Urano. Este último fue castrado por su hijo Cronos gracias a una hoz, quien acto seguido arrojó los testículos amputados del padre en el océano. El semen que estaba encerrado en éstos fecundó el mar, engendrando la espuma marina y la misma Venus, llamada Afrodita entre los griegos. El velo de “animalejos”, pues, que se presenta en el cuadro como capa transparente, no es más que una sutil cuanto sagaz referencia a la textura física del semen divino esparcido por el agua, verdadera simiente generadora, principio seminal de todo. Ello ejemplifica extraordinariamente el *modus operandi* de lo siniestro: la brutalidad de la castración, la crueldad de la amputación ritual, la atrocidad del parricidio-deicidio, la mancha de tal crimen ancestral se recubre púdica y estratégicamente. Lo siniestro se agita febrilmente bajo los cortinajes de lo bello, el cual intenta esconder la culpa horrenda y el deseo escabroso que, por muchas razones que remiten al Ello, sentimos de compartir; en la representación lo siniestro es ausencia que se vuelve semi-presencia por medio de señales cifradas, lo que está dirigido a preservar nuestra integridad psíquica, incapaz de asumir lo siniestro *in toto*. La belleza es una “revelación fugitiva, instantánea, suspendida y sorprendida por un instante ante nuestros ojos atónitos, de algo resplandeciente que tiene por soporte un fondo horrible y tenebroso”<sup>100</sup>. Atando los cabos diseminados en las argumentaciones de Trías, el *reversum* reina soberano en la representación, es más no existe representación sin el turbio fondo de *reversum*. Pero es esencial que realmente se quede tal, es decir turbio fondo, si no se quiere que el abismo obscuro suba y se desborde, cegando el desafortunado espectador y pulverizando la sensación artística: en este caso ya no hay comunicación, figuración y goce, sólo asco puro que amarga el ánimo, vómito del mismo ser, obnubilación de cualquier significación.

---

<sup>100</sup> Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, p. 74

### 3. 1. 14 Reflexiones recapitulativas

Concluyendo el largo e intricado *excursus* sobre la concepción del *reversum* y sobre su consiguiente adaptación en el ámbito de las representaciones estético-sociales, se puede afirmar que la dinámica en la que estriba su difusión o apropiación es regulada por el juego antinómico entre los dos opuestos “aceptación-rechazo”. Es interesante notar que, en un nivel axiológico, los dos términos de dicha dicotomía no están caracterizados por el poseer de manera estable y fija uno el polo eufórico y el otro el polo disfórico. Es decir que, acorde a las diferentes épocas y a las diversas orientaciones de pensamiento, la connotación positiva puede caer sobre el término “rechazo” y la negativa sobre el término “aceptación”, así como puede pasar exactamente lo contrario (teniendo, entonces, el término “rechazo” connotado negativamente y el término “aceptación” connotado positivamente). El recorrido que hemos emprendido abarca el entero siglo XX hasta alcanzar los primeros años del nuevo milenio. Sin embargo, con excepción de la digresión proléptica sobre los resultados socio-mediáticos de finales de siglo, realizada con el fin de proveer una perspectiva a largo plazo, la atención investigativa se ha centrado en particular modo, aunque no exclusivamente, en el panorama estético-artístico, en cuanto objeto de especulación privilegiado por los filósofos y pensadores de toda época. Si ello constituye una elección obligada hasta aproximadamente el siglo XIX, ya que la representación se solapaba sin diferencia ninguna al repertorio del arte, en cambio en el escenario que ha ido configurándose desde hace más de un siglo a esta parte también el sistema mediático se ha incorporado al régimen representacional. No obstante, se ha preferido dejar en segundo plano el conjunto de los medios de masas. La razón de esta elección se funda en el que, incluso hoy en día, la reflexión académico-filosófica raramente se demora de forma detallada en el análisis de los contenidos/obras producidos por la industria mediática: por un lado porque se la considera territorio de jurisdicción de otras disciplinas más adecuadas, por el otro porque se tiende a dar por sentado que los mismos resultados y

planteamientos especulativos elaborados con relación a la producción artística se puedan sucesivamente extender a cualquier otra forma de representación, sin excesivos problemas de ajuste. Pero, además de eso, la motivación del sobrevuelo temporal y parcial de la cuestión mediática concerniente al *reversum* es de atribuir al hecho de que serán otras secciones de investigación, ideadas *ad hoc*, las que enfatizarán la perspectiva mediática que domina en la posmodernidad, proporcionando por otra parte una mirada escrupulosa y pormenorizada de las más recientes evoluciones del *reversum*. De momento nótese como los autores tratados pertenecientes al siglo XX, cada uno tomado singularmente, representan los principales acercamientos y las posturas cardinales ya respecto a las orientaciones culturales más generales, ya acerca de la relación entre arte y *reversum*. Se ubican en lo vivo o en las postrimerías del siglo vigésimo, pero sus influencias confluyen y sobrepasan, modificadas o enfatizadas, el alba de nuevo milenio.

Benjamin es pionero en aclarar el problema del arte en la edad de la reproducibilidad, involucrada en los nuevos panoramas tecnológicos, indica la importancia del contexto y de las modalidades de fruición de la obra de arte, todos conceptos que la semiótica interpretativa y los *Cultural Studies*<sup>101</sup> se encargarán de recuperar y actualizar. Adorno y la Escuela de Frankfurt son los padres putativos de toda una corriente “apocalíptica” increíblemente prolífica, que cree en efectos profundos e inmediatos de los medios de masas sobre los sujetos-diana, que considera las organizaciones mediáticas como los abanderados del nuevo totalitarismo tecnológico liberal-demócrata y no teme declarar sus convicciones políticas. Heidegger es emblemático de una actitud fuertemente existencialista que, contrariamente a la dirección cogida por Sartre, da la vuelta al nihilismo en boga y encuentra una escapatoria a la frustrante sensación de ser arrojados en una existencia sin sentido: volviendo conscientes y aceptando nuestro “ser-aquí”, nuestro “ser para la muerte”, se nos otorga la ocasión de imprimir una dirección a nuestra vida, de orientar a la acción y al empeño nuestra presencia sobre esta tierra.

---

<sup>101</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

Lacan por su parte marca un hito en la historia del psicoanálisis. Afirma que quiere efectuar una vuelta al pensamiento original freudiano, pero de hecho divulga innovadoras teorías tales como la del inconsciente que se estructura como un lenguaje, que es deseo que se vuelve lenguaje, como la tesis que ilustra la “etapa del espejo” en el desarrollo neonatal e infantil, y como la teoría de la imposible reconciliación del Yo con el Sí, directa consecuencia del que lo real en sí mismo es inviable porque en el medio está siempre lo simbólico. Gadamer y Ricoeur, en cambio, pueden alardear de haber abierto de par en par las puertas de la hermenéutica, de manera tal que ésta no se quedara confinada a la exégesis bíblica o jurídica, para que se convirtiera en meta-filosofía capaz de sacar a la luz el eterno bucle de la recíproca determinación entre el sujeto interpretante y el objeto interpretado. Por último Trías, acorde a la línea de investigación heideggeriana, sugiere no abatirse frente al límite, no verlo como mero obstáculo insuperable, invita a interpretarlo, a la postre, como no límite, a considerarlo una frontera móvil, continuamente proyectada hacia el más allá: el *limes* se presenta pues como un desafío intelectual apto a transformar las zonas de sombra de la *ratio* en refulgentes destellos de revelación.

Distintamente, limitémonos ahora a sintetizar el aporte conferido por los susodichos hombres de cultura a la controvertida diatriba sobre la aceptación artística del *reversum*, liderando corrientes de pensamiento diferentes. Benjamin es representativo de una sensibilidad que desconfía de la facultad de los medios del arte de expresar el *reversum*, dado que según él ineludiblemente crean un marco de idealización y armonización: sí, en el destinatario se despierta igualmente la conciencia de que se le está ocultando el *reversum*, pero, de todos modos, el arte defrauda, no cumple su cometido de contar el mal que radica en la realidad. Adorno es el que más considera vital que el *reversum* aparezca en el arte privado de cualquier velo o edulcoración, que se afile y se ponga candente para espetar y quemar las carnes de los usuarios del arte, para que patentice y denuncie, como un grito inarticulado y desgraciado, las iniquidades, los atropellos y el dolor que hay en el mundo plagado de corrupción socio-política y humana. Heidegger

concibe el mismo arte como *reversum*, como reverso *stricto sensu*, abertura, grieta, hendidura en lo real, explosión del ser que barre toda incrustación social y cultural, lo indefinible por antonomasia: es un acercamiento que probablemente se presenta como último vestigio de la sensibilidad romántica y que, lejos de desaparecer, identifica gran parte del mundillo de los artistas hodiernos. Lacan, Ricoeur y Trías, oponiéndose a Adorno, hacen frente común en sostener la necesidad de una protección del espectador contra la ferocidad del *reversum*, la exigencia de formas de transfiguración y decodificación para que no se melle irreparablemente la psique o el intelecto humano, según una tesis que obtiene amplio consenso, quizás más que las otras. Aunque el *reversum* asienta las bases de los andamiajes conceptuales de los tres autores (la incandescencia de *Das Ding*, lo pre-racional asimbólico, y lo siniestro constitutivo de lo bello), sin ser blindado y despotenciado éste anula toda actividad cogitativa, toda sensación estética y arrasa el Yo. Gadamer exhibe la actitud más equívoca, visto que formalmente acepta que el *reversum* se retrate en el interior del arte, que manche los lienzos, no pone oficialmente objeciones a su ingreso, y sin embargo propende por lo que podríamos definir un “agnosticismo laicizado”: es decir, prefiere no pronunciarse de manera segura al respecto, no comprometerse en facilitar una respuesta, atrincherándose en un ambiguo laconismo acerca del asunto, que suscita perplejidad y dudas.

Pero, en último análisis, tras las distancias temporales y conceptuales que separan estos pensadores, es palmario como casi en todos el *reversum*, además de aceptado, es dado por sentado, es percibido como connatural a la existencia, tanto que acaba por insidiarse en las mismas entrañas de sus teorías más acreditadas, sosteniéndolas en calidad de piedras angulares. Y es igual de patente que se exige una representación, artística o mediática, o artística y mediática a la vez, que esté cargada, impregnada y desbordante de *reversum*. Lo que en un segundo momento es argumento de discusión, y que puede dividir las opiniones, es el grado de purificación, de destilación al cual hay que someter el *reversum*, su eventual suavización en clave metaforizadora. Ésta es la poética que ha acompañado al paso desde el

siglo XX hasta el nuevo milenio y, volviendo a utilizar la terminología empleada antes, la que ha conferido una acepción predominantemente positiva al *reversum*, identificando como polo eufórico la atracción hacia éste. En cambio la historia occidental nace como rechazo del *reversum*, del mal, de lo obsceno y de lo informe, polo disfórico por excelencia. Aun así, a través de un trayecto más o menos lineal, el *reversum* se enfrenta a las dificultades de una progresiva rehabilitación dentro de los confines de los sistemas de pensamiento, antes, y del arte y también de los medios después, como veremos. El Romanticismo marca un cambio decisivo en su difusión, aunque de forma dialéctica y sentimental; las vanguardias históricas realizan la hazaña de “vomitarlo” sobre las masas, instintiva y compulsivamente; el pensamiento del siglo vigésimo medio-tardío lo integra y lo hace fundamento de sus estructuras filosóficas. Y quienes hoy declaran rechazar indiscriminada y totalmente, *a priori*, el *reversum*, porque excesivo, no observable, insoportable, son golpeados por juicios severos de inmadurez, ingenuidad o superficialidad. Parece realmente que ser modernos, quiérase o no, significa nutrirse, metabolizar o aún sólo presenciar el *reversum*; confrontarse con las categorías axiológicas del siglo XX, significa abarcar definitivamente con la mente, si de verdad no se puede con los ojos o con el corazón, lo negativo, la crisis, lo nauseabundo.



## 3. 2 Anatomía del *monstrum*

### 3. 2. 1 Prolegómeno

En el recorrido de acercamiento progresivo y por grados al núcleo esencial de nuestra investigación, es decir a la producción y al consumo info-digital de contenidos Web que sean vehículos de lo horrible y de lo violento, la etapa sucesiva a la delineación teórico-conceptual de las posibilidades figurativas de representar el mal y lo nauseabundo (lo que se ha llevado a cabo en la sección antecedente) es la indagación de la concreta y palpitante traducción artística de semejantes planteamientos, los cuales llegan a encarnarse en la materialidad física de las obras de arte. En el presente apartado nos encargamos de bajar a una dimensión visual pragmática el concepto polisémico de “horror”, o, mejor dicho, de plasmar en una inmanencia objetual el constructo que hasta ahora hemos venido llamando *reversum*, el conjunto de las infinitas clases de mal y violencia. El *reversum* así metamorfoseado, que se hace ardiente y explícita epifanía en los soportes artísticos, lo llamaremos, utilizando otro latinismo funcional a la definición técnico-specialística de un nuevo concepto, *monstrum*: éste es el *reversum* “mostrado”, justamente, exhibido, hecho carne en la tangibilidad de los objetos de arte. Dejando momentaneamente a un lado el significado etimológico intrínseco del *monstrum*, se intuye como titular esa división “Anatomía del *monstrum*” sirve para sugerir la idea dúplice de un análisis clínico profundo que diseccione el cuerpo “vivo” de la obra en cuanto manufacto realmente existente y fabricado por su creador, y de la vivisección de un *corpus* vivo constituido por un grupo selecto de obras ejemplificadoras. Al igual que lo llevado a cabo en la sección precedente y de manera simétrica a las fases primordiales individuadas en ésta, aquí también se irá realizando un camino histórico-diacrónico del desarrollo de la representación violenta y terrorífica, pero esta vez privilegiando y poniendo en primer plano la producción artística antes relegada a mera referencia de fondo incidental. Empezando prácticamente a partir desde los albores de la cultura occidental,

se proseguirá localizando la tónica de cada época relativa a su personal interpretación y modificación del “reverso obscuro”, así como el sello distintivo y las cualidades más destacadas del *monstrum* característico de cada marco histórico. A veces el *monstrum* se manifestará más en lo que viene siendo el contenido en sentido estricto de las obras de arte, en lo que en el argot narratológico se suele indicar como historia o fábula, otras veces se lo hallará en la forma de las susodichas obras, técnicamente llamada discurso o trama.

¿Por qué abordar el escenario artístico cuando nuestro fin último es la investigación de las imágenes horripilantes que infestan la *World Wide Web*? Porque para llegar a una plena comprensión de los mecanismos de producción, difusión y consumo de tales imágenes en la red es menester excavar hasta desenterrar las mismísimas raíces primigenias de la representación en el contexto de la civilización occidental. En la llamada sociedad de las imágenes todos los medios de masas, lógica e inevitablemente, no han hecho más que beber y coger a manos llenas del acervo icónico y del imaginario del arte, anticamente única y sola actividad humana capaz de dispensar copias bidimensionales más o menos fieles y fascinantes de la realidad en nuestro alrededor. Todo ello el arte lo hizo en un régimen de total exclusividad y absolutismo hasta mediados del siglo XIX, tan sólo hace un siglo y medio. De hecho, como ya subrayado en el apartado precedente, hablar de imágenes de cualquier tipo en era pre-digital y, todavía más atrás en el tiempo, en era pre-mediática significa fundamentalmente enfocar nuestra atención en los artefactos producidos por el arte “tradicional”. De modo que estudiar la representación del horror, de lo negativo y del mal en el interior del arte proporciona la posibilidad de descubrir todos los motivos y los temas iconológicos e iconográficos, aparte de las pulsiones atávicas que mueven el deseo visceral de productores y usuarios, que se encuentran también en la base del moderno sistema de representaciones compartidas de contenidos altamente controvertidos y peligrosos.

Por otro lado, como han brillantemente explicado Bolter y Grusin con su teoría de la *remediation* (re-mediación)<sup>102</sup>, el advenimiento de un nuevo medio no determina la desaparición de los precedentes, más bien los re-media, o sea ridefine sus roles y aspectos: el nuevo medio nunca es completamente novedoso, sino que recupera y hereda muchos elementos de los viejos; mientras que, a su vez, los viejos medios sufren notables cambios y recortan para sí nuevos espacios. En esta perenne interdependencia y mutua transformación muy a menudo las características peculiares de los diferentes medios se confunden hasta no lograr más distinguir los rasgos de cada cual, volviendo a poner en discusión propiedades dadas per descontadas y consideradas ineludibles. De todas formas la re-mediación no pertenece exclusivamente a las nuevas tecnologías o medios de masas, ya que se trata de un proceso existente desde siempre: ese de la lenta introducción de elementos de novedad en una organización humana, de la que proceden y que igualmente innovan y superan, de la que son influenciados y a la que influncian. Aun prescindiendo del hecho de que el arte pueda considerarse a todo efecto un medio de masas (en sentido extenso cualquier interfaz, material o inmaterial, que se pone entre el ser humano y la realidad es un *medium*: por ejemplo los utensilios, materiales, y el lenguaje, inmaterial), la dinámica descrita aquí arriba expone exactamente lo que ha ocurrido entre el panorama artístico y el mundo de los medios de masas: este último inicialmente ha vivido de modo parasitario hacia las formas y los contenidos del arte, para luego en cambio desarrollar creativamente su identidad e influir de rebote sobre la estructuración y la configuración de sus primarios modelos artísticos. Así que hoy, por un lado, los medios de masas siguen reproponiendo y citando casi obsesivamente historias, mitos, narraciones, estereotipos, clichés, motivos, *topoi*, figuras, visiones, perspectivas y rostros del mundo del arte, que representa una herencia antiquísima e indispensable; por el otro, el arte se ha apoderado y se ha hibridado con lenguajes y estilemas típicos de los nuevos medios de

---

<sup>102</sup> Bolter J. D., Grusin R., 2001, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati Editore, Milano, pp. 40-210

comunicación, de los cuales sentí poder sacar provecho y aire fresco, además de poder contar con su plena interiorización por parte del espectador común. Tan cierto es que ya hace bastante tiempo que la línea de demarcación entre arte y medios de masas se ha hecho tan sutil, por no decir que se ha completamente borrado, que la fotografía y el cine se han elevado al rango de artes (no antes de una durísima lucha y tras encontrar muchísimas resistencias), nuevas tecnologías como Internet reclaman el estatuto de formas artísticas plenas (piénsese en el reto que la *Net-Art*, el arte creada con, en y para Internet, le está últimamente lanzando a las instituciones museales), los mismos artistas en primera persona se consideran en mucho casos comunicadores de masas, la mayoría de ellos ha abandonado las representaciones clásicas para servirse en sus *performances* o *happenings* de pantallas, ordenadores, microchips y altavoces (recuérdese en primer lugar el movimiento Fluxus y su reutilizo sistemático de viejos aparatos y electrodomésticos echados a la basura).

Si entonces las relaciones entre el sistema mediático y la figuración artística se han vuelto tan íntimas e indisolubles, constituyendo una verdadera simbiosis, es una razón de más para detenerse y aplicarse en el estudio del *monstrum* representado por el arte. No obstante, motivaciones ligadas al análisis, criterios de coherencia y delimitación funcional al argumento central de la tesis impulsan para que se limite la observación del *monstrum* artístico al icono tradicionalmente entendido, es decir a imágenes estáticas bidimensionales, cosa que excluye tanto la escultura y el cine como las *performances* y los *happenings*, y a imágenes procedentes oficial y declaradamente del ámbito del arte, lo que invita a hacer caso omiso a medios generalistas como la televisión y a *new media* como los videojuegos e Internet. Para finalizar de manera exhaustiva el discurso acerca del *monstrum* artístico se avanzará temporalmente a lo largo del sendero trazado por el arte hasta penetrar en época plenamente informática; sin embargo, a pesar de las vanguardias que desde siempre siguen intentando derrotar esta concepción, el subsistir, aunque probablemente partidista y en parte aleatorio, de dicha distinción entre arte y *mass media* hace que esta

sección, “Anatomía del *monstrum*”, pueda ocuparse en relativa autonomía del primer término de tal oposición. Operación aún más motivada y rigurosa si se considera que ésta posee valor de *excursus* con respecto a los orígenes y a las líneas de continuidad/transformación de la representación del “mal” sobre todo en era pre-mediática, mientras que al panorama de los medios de comunicación de masas se dedicará la próxima sección entera, ganando así en claridad expositiva. No obstante, ello no significa que, en el caso de que haya necesidad, se desatiendan referencias a las demás artes, tradicionales y no, remisiones al mundo mediático o al más amplio contexto de pertenencia. De igual manera no faltarán puntuales como útiles reflexiones de carácter socio-antropológico o ético concernientes al poder icónico, el valor socialmente orientado de las imágenes, las modalidades de difusión y percepción de las mismas, y además la relación entre el sujeto y el horror circunstante.

Pues bien, se revela oportuno dar un pequeño paso atrás para centrarse en una interrogación aparentemente banal, pero preñada de implicaciones: ¿Por qué otorgar tanta importancia y elegir enfrentarse a un *monstrum* puramente visual, que se ofrece de manera exclusiva al sentido de la vista, antes que tener en cuenta sus restantes manifestaciones sensibles, si bien importantes?

### 3. 2. 2 ¿Por qué un *monstrum* visual?

Las razones que nos animan a privilegiar una perspectiva icónica para el tratamiento del argumento *monstrum*, y también luego para rastrear el entorno de los medios de masas, además de responder a la simple arbitrariedad de la elección del asunto de investigación, y de ser dictadas por la obvia necesidad de crear un discurso coherente con el análisis de las imágenes terroríficas presentes en los sitios Web, descansan sobre importantes premisas histórico-culturales.

La dimensión óptica en el curso del siglo recién transcurrido conoció una extensión hipertrófica de sus ámbitos de competencia, llegando a impregnar todo aspecto de lo real, entrecruzándose y sobreponiéndose inextricablemente a la sustancial obra de redifinición de la semiosfera llevada adelante por los varios medios de comunicación, de forma convergente o divergente. Es a la luz de tal proceso que se realiza el maridaje entre visión, horror y *mass media*, conciliando una fuerte escopofilia, una instancia voyeurística que se erige en sistema cognitivo, con un deseo de rasgos ansiosos de beber del circuito de los medios para aprovisionarse, de manera cada vez más masiva, de iconos que retraten el "abismo de lo negativo" en cada su forma. Claro está, no es verosímil comprender del todo las motivaciones que están en la base de semejante mutación de actitud y consumo del espectador-actor social (los dos rolen ya coinciden sin diferencia ninguna) sin ampliar el espectro de investigación, por ejemplo, a la observación de la evolución de las formas productivas de diversión y entretenimiento socio-culturales por un lado, y a la indagación acerca del afinamiento de un gusto y una sensibilidad típicamente modernas o, sucesivamente, posmodernas por el otro. Se trata de complejas, heterogéneas y ambiguas dinámicas que en parte se han afrontado en el apartado "Hermenéutica del *reversum*" y en parte esperan a ser desenmarañadas más exhaustivamente por las secciones *ad hoc* que seguirán.

Lo que cabe dar por sentado, al menos en la civilización occidental de patrón aristotélico, es el que el horror es eminentemente visual, de experimentar sobre todo por medio del órgano de la vista, auténtica e indiscutible reina de la *aisthesis* perceptiva. La verdad, el pensamiento *in toto* de la vieja Europa y del resto del mundo occidental en general está fuertemente condicionado por el estatuto privilegiado asignado a la visión con respecto a las demás dimensiones perceptivas, una verdadera constante estético-filosófica que ha trazado una línea de continuidad honda y prolífica hasta el presente. Si es común y universalmente consabido que nuestra cultura está íntimamente atada con la del mundo griego clásico, que nuestra civilización estriba en los cimientos contruidos por los Helenos hace miles de años, menos conocido y descontado es el hecho de que la gran civilización helénica ha prosperado como civilización de la mirada. Sin el paradigma totalizador de la visión acuñado por los griegos sería imposible explicar el mismo concepto de ciencia, directo corolario de la confianza puesta en los “ojos”, todas las motivaciones, aspiraciones y sueños que han impulsado a los hombres occidentales a través de dos milenios y medio de historia<sup>103</sup>. Entender, por ejemplo, los trayectos que han conducido al hombre al invento de la imagen en perspectiva, de la fotografía, del cine y de la televisión, significa proyectar hacia delante, siguiendo escrupulosamente una línea recta ideal, el saber helénico marcado por la preeminencia de una concepción y de una práctica “visual”: el arte, la ciencia y los medios de masas llevan impreso el sello de la investigación óptico-cognitiva griega, guardan en el ADN el espíritu griego según el cual ver significa saber.

La lingüística puede demostrarse una herramienta valiosa para ilustrar pragmáticamente la validez de tales afirmaciones y recurriendo a sus adquisiciones resulta más fácil debatir de la tríada grecidad-visión-pensamiento occidental. El idioma es una de las máximas manifestaciones del patrimonio cultural de un pueblo y en éste se sedimentan expectativas, necesidades, convicciones, logros y revelaciones de una civilización entera. En una relación de extrema interdependencia, por una parte el pensamiento

---

<sup>103</sup> Donini P., Ferrari F., 2005, *L'esercizio della ragione nel mondo classico. Profilo della filosofia antica*, Einaudi, Torino, pp. 248-259

segmenta el tejido lingüístico en morfemas y lexemas, por la otra el lenguaje influye en el pensamiento plasmando la representación conceptual y categórica de lo real. Ocurre así que, a raíz de las exigencias cognitivas y perceptivas de una comunidad humana, determinadas en parte también por el ambiente, hay una proliferación y especialización semántica de su vocabulario en torno a fenómenos reputados de primaria relevancia. Un ejemplo práctico se nos proporciona por la comunidad de los Inuit, en Occidente más conocidos como Esquimales. Esta población constituye un exiguo grupo humano que habita las tierras en proximidad del círculo polar ártico, de modo que todo aspecto de su vida está pesadamente influido por las prohibitivas y como mínimo extremas condiciones climáticas en las que viven. El hielo perenne determinó como primera consecuencia un hábitat compuesto exclusivamente por extensiones interminables de nieve y banquisas resbaladizas, en el que pues el conocimiento del territorio es directamente proporcional al conocimiento meticuloso del único elemento omnipresente: la nieve, justamente. Por tanto, aunque a nuestros ojos pueda parecer curioso, si no realmente aleatorio y extravagante, en el idioma de los Inuit, el inuktitut, están previstos nada menos que catorce sustantivos para definir toda clase de nieve y cada una de sus posibles características. Pues bien, a este punto es significativo notar como en griego una tal especialización semántica, una parcelación lingüística tan fina de la realidad, con el fin de coger hasta los menores detalles de un aspecto suyo que evidentemente es fundamental para los sujetos enunciadore, se aplica a la esfera verbal del ver. *Derkomai* en griego significa “tener una determinada mirada”; *paptaino* indica el “mirar en nuestro alrededor con circunspección”; *leusso* quiere decir “mirar con orgullo”; *ossomai* sugiere el “mirar con aprensión”; *theoreo* significa “mirar una acción en la que no estamos involucrados”; *orao* indica el simple “ver”; *scopeo* quiere decir “explorar”; *theaomai* expresa el “mirar una y otra vez considerando”; *skeptomai* sugiere el “observar”<sup>104</sup>. A la luz de esta *panoplia* de formas verbales que analizan minuciosamente cada matiz semántico de la esfera escópica, y que podría

---

<sup>104</sup> Pechenino M., 1989, *Verbi e forme verbali difficili o irregolari della lingua greca*, Editore SEI, Torino, pp. 322-328



fácilmente enriquecerse, es simple concordar que, ya tan sólo desde una averiguación meramente lingüística, resulta patente que para los griegos el acto primario y esencial es el de ver. No se trata de una noción banal y lo demuestra el que ninguna otra civilización en la historia ha compartido semejante principio. Para los Hebreos en el vértice de su propia existencia está la palabra, el Verbo; para el islamismo, el budismo y las restantes religiones orientales no sólo la vista no desempeña un papel dominante, sino que es incluso una percepción superficial y engañosa del mundo material, ya de por sí ontológicamente menospreciado. Sin embargo hay que referir que aun en la misma Grecia, mientras que el aristotelismo se colocaba en el surco de esta tradición de confianza en el sentido de la vista, el platonismo en cambio elaboró la sospecha hacia lo visible. Sin embargo, pese a que Platón ubicaba en el hiperuranio el mundo perfecto y concluso en sí de las ideas, degradando de hecho los objetos percibidos a través de los sentidos a meros simulacros imperfectos, su innatismo razonaba igualmente en el interior del canon originario griego, no conseguía desvincularse completamente. En realidad la única demostración de la existencia de las ideas-conceptos puras más allá del velo de lo visible era paradójicamente se ponía en la evidencia que en nuestras mentes, también cuando cerramos los ojos, éstas se mantienen íntegras e independientes. Pues bien, lo que vemos con los ojos cerrados, cuando pensamos, ¿no son acaso imágenes? O sea ¿la directa traducción escópica del mundo material que nos rodea? Tanto más que la raíz etimológica del término “idea” es *eideo*, nada más que “ver”. En definitiva, el paradigma cognitivo griego pasa a través de la vista y una enésima confirmación procede otra vez de la disciplina etimológica. *Oida*, el perfecto politemático del verbo *orao*, otro que indica el “ver”, no significa “yo he visto”, como sería lógico creer, sino “yo sé”, dado que el perfecto implica el prolongarse de la acción indicada por el verbo hasta el presente. Como decir que ver es saber, o, mejor dicho, que haber visto es saber. Así como la misma concepción de la historia se funda en el testimonio visual, ocular: en efecto el vocablo griego *historía* está conectado con la raíz indoeuropea *\*weid*, es decir “ver”. Parafraseando la célebre afirmación

cartesiana, para el hombre griego vale la siguiente sentencia: *video ergo sum*, “pienso y por lo tanto existo”. Mediante una concepción estético-gnoseológica que se apoya en la observación empírica, el sujeto griego descubre el *arké*, el principio cosmogónico del que todo se origina: la esencia se halla en el orden, en el canon, en la medida comprobada “a ojo”. Descifra el retorno puntual de lo idéntico detrás de la aparente variabilidad, la existencia de relaciones fijas, abstraídas de la subjetividad, siempre iguales y repetibles. Nace la ciencia humana regulada por leyes inmutables, que, aplicada en los variados campos de experiencia, genera el acervo cultural de la Grecia clásica: el orden en los números es la matemática, en el espacio es la geometría, en las proporciones humanas es el diseño anatómico, en la edificación es la arquitectura, en el razonamiento es la filosofía, en la poesía es el verso, en la música es el compás y la escala, en la bóveda celeste es la astronomía, en la administración de público y privado es la política, en la guerra es la estrategia, en la actividad física es la gimnasia, en la puesta en escena y en la narración es el teatro. Precisamente el teatro que con sus tragedias y dramas desgarradores ha frecuentemente albergado el fantasma de lo horrible y de lo repugnante, trastocando el ánimo y las pasiones de los espectadores y haciendo viva esa unión de visión espectáculo y terror, muy en boga en todos los tiempos (el teatro es por antonomasia el lugar destinado a la contemplación visual de un espectáculo, como certifica su origen griega *theaomai*, “volver a mirar para considerar”).

En particular el hombre griego queda arrobado por el misterio y el encanto del espejo, por su capacidad de realizar una réplica perfecta del rostro humano y del mundo natural, por su poder de crear continuamente copias artificiales de los objetos. De aquí el nacimiento de *topoi* artísticos y literarios que surgen justamente tras la observación atenta de los mecanismos arcanos del espejo y que han llegado hasta nosotros, volviendo a aflorar por doquier en obras, conversaciones y sueños: es el caso del tema del doble y del gemelo, el cual expresa dudas y pesadillas en torno a la inquietante idea del desdoblamiento, del clon y de la confusión de identidades. Los griegos,

convencidos de poder penetrar los secretos de la naturaleza por medio de su contemplación y reproducción, ven en el espejo la clave de lectura del macro y del microcosmo, del universo y del ser humano. El hombre griego se considera tal, es decir hombre, en virtud de su “reflejar”, término que mágicamente transita desde el área semántica de la óptica hasta la del pensamiento elucubrativo. La confianza y la esperanza griega de reflejar el mundo y de reflejar sobre ello, de reproducirlo, duplicarlo y por tanto conocerlo, se concretiza en el mito de Perseo y Medusa. Medusa era una de las tres hermanas Gorgonas, un monstruo ubicado en el fin del mundo con serpientes en lugar de los cabellos y con el poder de petrificar con la sola mirada. El héroe Perseo se ve obligado a llegar a un trato con el tiranno Polidectes: a cambio de dejar de molestar a su madre Dánae, que no corresponde a sus atenciones amorosas, se propone matar a Medusa y entregar su cabeza al monarca que expresó el deseo de poseerla. Atena, patrona y protectora de Atenas, la ciudad a la que presta su nombre, nació de la cabeza de Zeus y por esto es metáfora de la razón y de la idea: de modo que no es una casualidad si a los Atenienses les era grato presentarse como los “hijos de la razón”. Pues bien, Atena dona a Perseo un escudo tan brillante como para reflejar, un espejo en resumidas cuentas, recomendándole mucho que no miraras nunca al monstruo a los ojos, sino sólo su imagen reflejada. De ahí que Perseo se enfrenta a Medusa: su mirada estremecedora, reflejada en el escudo-espejo, ya no puede petrificar y matar, así que él puede fácilmente llevar la mejor parte sobre la Gorgona<sup>105</sup>. Alegóricamente se remacha una vez más la potencia inefable de la mirada (Medusa petrifica con sus ojos), se afirma el vínculo entre visión y conocimiento (Atena es la idea, la razón y facilita el espejo) y finalmente se ensalza el espejo en cuanto herramienta preferente del hombre para vencer sobre la realidad (Perseo mata a Medusa con el espejo).

Inevitablemente, al verificar como el mundo griego clásico y también el occidental moderno (su palmaria derivación que vuelve a exponer muchos de sus supuestos cognitivos implícitos) fundamenten su acercamiento a la

---

<sup>105</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, pp. 412-414

comprensión de lo real en el sentido de la vista, en la percepción óptica, las imágenes se convierten en el medio más trascendental de representación y difusión del *monstrum*. Pero, propiamente, ¿qué es y qué rostro tiene este *monstrum*?

### 3. 2. 3 Anamnesis y diagnosis del *monstrum*

Antes de comenzar la verdadera “anatomía” del *monstrum*, su apurada “vivisección”, intentaremos adquirir más confianza y familiaridad con éste y con su naturaleza. Siguiendo con la terminología médica que se presta particularmente bien a la “fisicidad material” que el *monstrum* posee a diferencia del *reversum*, nuestro objetivo será recopilar el máximo de informaciones sobre sus personales “antecedentes fisiológicos y patológicos” para redactar su “historial clínico”, es decir hacer una “anamnesis”, y sucesivamente asociar sus “síntomas” a una categoría o a una causa, o sea hacer una “diagnosis”.

El *monstrum* ha sido escogido como significante “sombrilla”, es decir capaz de abarcar como sus hipónimos, lexemas subordinados, el sinfín de vocablos que se suelen utilizar para designar la presentificación del “mal” en el arte. De esta manera, sin todas las veces explayarse inútilmente en redundantes perífrasis que ilustren el concepto, perífrasis que además a su vez necesitarían ulteriores esclarecimientos, es posible arrestar en su origen una deriva interpretativa que llevaría a un interminable proceso de ensanchamiento semántico, a una semiosis ilimitada<sup>106</sup>. Así, para poder con una sola palabra aludir a las infinitas manifestaciones del “mal”, del “horror” y de la “violencia” en el arte, será suficiente decir: *monstrum*. Si el *reversum* indica una pura abstracción terminológica, el *monstrum*, de entenderse como sustantivo plural, se emplea en cuanto concepto operativo para referirse a la concreta inmanencia del “mal” en las obras artísticas, englobando todas las contingencias prácticas en las que el “mal” toma forma en los soportes. El *reversum* es todo aquello que perjudica, que es contrario al bienestar, al deber, a la ley, a la virtud y a la conveniencia; el *monstrum* es todo esto materializado en el mundo del arte bajo la apariencia de una tangible enfermedad, ruina, daño, pena, tormento o fechoría. Al ser el hijo predilecto del *reversum*, el *monstrum* en su bagaje “genético” comparte el valor culturalmente orientado de su negatividad: en otras palabras también el

---

<sup>106</sup> Eco U., 1973, *Segno*, Isedi, Enciclopedia filosofica, Milano, pp. 136-138

*monstrum* debe colocarse en el interior del relativismo cultural, en el sentido de que, levantándose como pura negatividad, se contrapone a una polaridad positiva, más o menos moral, cuya definición le toca al particular grupo social que en cada época dirige la comunidad. La otredad degenerativa del *monstrum* se desarrolla en oposición a una norma establecida que es una variable errática fuertemente dependiente del contexto cultural.

Pues, es oportuno partir desde la etimología de la misma palabra *monstrum* para poner de manifiesto otras de sus características principales, las cuales, entre otras cosas, motivan su relación dialéctica con el *reversum* que juega sobre la dicotomía abstracto/concreto. Según las tesis más acreditadas el vocablo procede del latín *monere*, o sea “avisar, amonestar, indicar, recordar”, verbo que revela la originaria concepción del *monstrum* como prodigio, *unicum*, singularidad excepcional dentro del mundo natural, cuya existencia es obra de las divinidades con el objetivo de llamar la atención y reprender a los hombres para que no olviden nunca el poder y la voluntad de los dioses, así como su presencia ubicua en la realidad. De modo que el *monstrum*, signo numinoso, divino, es lo extraordinario, lo portentoso, lo que va más allá de las normales leyes de la naturaleza y que, como tal, suscita maravilla y asombro. Pero, aparte de este sentimiento de mística adoración, el *monstrum* desde el principio reluce también la otra cara de la moneda que puede surgir ante la susodicha índole sorprendente, cobrando una acepción negativa: si éste prescinde de lo cotidiano, entonces puede transmutarse en terrible y espeluznante desviación de la norma. Así pues *monstrum* comienza a emplearse para adjetivar la “broma de mal gusto de la naturaleza”, el *freak*, el fenómeno de feria, el esperpento, el mamarracho, el engendro, lo desproporcionado, lo deforme, lo grotesco, lo diferente que provoca horror y pavor. Y no se trata solamente de una categoría física, sino moral también, como por ejemplo demuestra el utilizzo del término con relación a la inhumana depravación de homicidas y tiranos, a todo comportamiento extremadamente maligno o criminal. Ello es debido al vuelco dado al lema trascendental *kalos kai agathos*, cuya contraposición crea su inversión correspondiente, la locución *aiskros kai kakos*, es decir “lo

feo y lo malo” que constituyen un emparejamiento físico-moral igual de inescindible que la primera endíadis. Aún hoy la palabra castellana “monstruo” mantiene intacta la misma ambigüedad de fondo y se califica de igual manera tanto un músico de calidad y cualidades excepcionales como un asesino en serie infanticida. Sea cual sea la acepción del *monstrum* que se quiera considerar, la positiva de fenómeno portentoso o la negativa de anomalía aberrante, es interesante fijarse en que los efectos ejercidos sobre aquel que se acerque a la más veces mentada dimensión “monstruosa” no varían en absoluto y causan sentimientos ambiguos, contradictorios, al menos como la misma doble acepción del *monstrum*. De hecho el *monstrum*, de por sí, en cada su forma, es *mysterium* y por lo tanto también *tremendum et fascinans*<sup>107</sup>. El halo de misterio es siempre y de todas formas ineliminable, porque frente a lo que aparentemente no admite explicación conforme a las normales leyes conocidas, o ante lo que huye pasmosamente de lo habitual, el corazón y la mente quedan afectados, desconcertados, incapaces de encasillar lo que es “completamente otro”. Cosa que aterroriza, sobrecoge y llena de miedo: he aquí que sucede el *tremendum*, locución con la que se describe el temor reverencial y casi religioso que el misterio excita en la conciencia individual, una sensación de inquietud que oscila subjetivamente desde el terror demoníaco hasta el escalofrío místico. Pero el *mysterium*, y por tanto el *monstrum*, no es sólo *tremendum* sino también *fascinans*: atrae, fascina, cautiva. Esta ineludible fuerza magnética se entrelaza con el empuje repulsivo generado por el *tremendum*, así que el movimiento irresistible hacia el *mysterium* culmina en una especie de perdición inestable y ebriedad, de desconcierto y placer intenso. Es ciertamente intrigante razonar acerca de como las propiedades del *mysterium*, *tremendum* y *fascinans*, originariamente teorizadas para relatar la experiencia de lo sagrado, se adapten perfectamente al análisis del *monstrum*, el cual en efecto, sobre todo en el pasado, ha sido varias veces identificado hasta coincidir con lo sagrado.

---

<sup>107</sup> Otto R., 1998, *Il sacro*, Tagliapietra A. (edición de), Gallone Editore, Milano, pp. 32-193

A estas alturas, finalizada la “anamnesis” del *monstrum*, podemos centrarnos en la “diagnosis”. En un segundo momento, justo porque misterio tremendo y sin embargo fascinante, el *monstrum* debe necesariamente ser *monstratum*, exhibido. La lejanía de la normalidad y conjuntamente la convicción supersticiosa de la intervención divina, instila una punzante y escabrosa curiosidad en torno al *monstrum*, la cual apunta a un contagio visual que sea lo más vasto posible, a una verdadera pandemia óptica: se quiere ver el *monstrum*, exponerlo, mostrarlo (al pie de la letra) a cuantas más personas posibles, para compartir la experiencia, por muy nefasta o maravillosa que sea. Y no se cae en error si se asevera que en la *monstratio*, la fase del *monstrum monstratum*, de la exhibición del portento, se reconoce cierta forma de entretenimiento, de divertimento. Coherentemente con la evidencia que el *monstrum* es *fascinans*, en este su aspecto fascinante entra sin duda la ocasión de divertirse, lo que se nos sugiere, además, por el juego lingüístico a continuación. El *monstrum* es fundamentalmente lo diverso y lo diverso divierte, entretiene, es divertido. Las dos voces castellanas “diverso” y “divertir” tienen en común la misma raíz latina *devertere*, es decir “volverse en dirección opuesta”: nos divertimos, “nos volvemos en dirección opuesta con respecto a las tareas y al trabajo”, riéndonos y burlándonos del diverso, de aquel que es diferente, que “se vuelve en dirección opuesta con respecto a la normalidad”. Buscamos la visión del *monstrum* también para carcajeárnos y distraérmnos, no exclusivamente para probar la sensación de susto, igualmente fascinador, que éste nos infunde.

Por lo que concierne la naturaleza de *tremendum* del *monstrum* se necesitan unas profundizaciones. Éste tiene la facultad de suscitar miedo, terror y horror en quienes se le aproximan, pero estas tres reacciones fisiológicas y psicológicas no se pueden confundir entre sí mismas. El miedo, como fenómeno individual, dimana de un encuentro inesperado con el otro, con lo ignoto, y es índice de una relación conflictiva con un elemento de la realidad que no rodea, concebido como amenazador para nuestro equilibrio y para nuestra misma existencia. Mas la experiencia del miedo no hay que reputarla sólo en sentido negativo, sino también como prueba de la complejidad y



riqueza de los mecanismos de *feedback* que existen entre nosotros y el entorno: el miedo puede efectivamente generar una imprevista ruptura del equilibrio que paraliza y aterra, pero, por otro lado, puede incluso desempeñar una función esencial en el movilizar nuestros centros nerviosos e impulsarnos a la acción para la superación de la situación de alarma y para alcanzar un nuevo equilibrio. Se trata de la diferencia entre miedo primario y miedo secundario, donde la primera estimula al sujeto a reaccionar controlando y al final venciendo la amenaza, mientras que la segunda se refiere a una situación de parálisis del individuo, con consiguiente pasividad frente al agente desencadenante del miedo<sup>108</sup>. Las dos tipologías de miedo no atañen al hecho espantoso en sí, más bien a las diferentes reacciones de los diversos sujetos o, también, a diferentes reacciones del mismo sujeto frente al mismo evento perturbador en circunstancias diversas. Miedo primario y secundario activan en el sujeto sintiente los sentimientos del terror y del horror, sustantivos a menudo considerados sinónimos. En el “Diccionario de uso del español” (2007), por ejemplo, en la entrada “terror” se lee: “miedo intensísimo” [sinónimo: horror]. Y en la entrada “horror”: “miedo intensísimo que, a veces, paraliza o produce el erizamiento de los cabellos” [sinónimo: terror]. En realidad el único y verdadero elemento distintivo entre las dos definiciones es ese “erizamiento de los cabellos” mentado a propósito del horror, el cual de esta manera es arrimado a una situación más estrictamente fisiológica. El terror suele verse como prevalentemente psicológico, el horror en cambio estimula además reacciones fisiológicas como el repeluzno, la grima, el escalofrío o incluso el vómito. Esta fisicidad del horror se halla en la raíz latina *horrere*, literalmente “ser áspero, hirsuto, híspido”, por extensión “asustarse, estremecerse”, con clara referencia a los pelos o a los cabellos que se ponen de punta en el instante de fuerte espanto. De ahí que considerar equivalentes el horror y el terror resulta aproximativo e inexacto: éstos representan dos momentos distintos y no necesariamente implicantes el uno al otro, que se conectan a la percepción del *monstrum*.

---

<sup>108</sup> Oliverio Ferraris A., 1998, *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, pp. 80-84

Aquí están enumerados de forma concisa los atributos fundamentales del *monstrum* que se han localizados: éste es un concepto culturalmente orientado y determinado, es contemporáneamente prodigio milagroso e infausta aberración, es *mysterium* que consta de *tremendum* y *fascinans*, debe ser inevitablemente *monstratum* y es diversidad que divierte, suscita terror y horror. Ahora bien, pensándolo más detenidamente, acaso no son éstas las peculiaridades que pertenecen en igual medida al *reversum*? Ya lo hemos dicho, el *reversum* no es una entidad definida de una vez, es reverso mientras que alguien lo contrapone a un “bien” igual de arbitrario. Ahora añadimos que también el *reversum* aterra por sus potencialidades destructoras y corruptoras así como fascina y seduce por la oscura fuerza que emana; es fuerza centrífuga y centrípeta de la que nos apartamos y por la que somos fatalmente atraídos; hay unos que luchan para que el *reversum* no avasalle el mundo y otros que disfrutan de sus nefandos efectos. La transitividad de las propiedades del uno al otro, y viceversa, confirman la íntima relación existente entre el *monstrum* y el *reversum*, donde el primer es abanderado en la Tierra de los preceptos generales del segundo.

Al explorar a fondo el *monstrum* en cuanto representación socio-antropológica, podemos introducirnos con más conciencia conceptual en lo vivo de la cuestión de su figuración icónica, lo que de veras nos interesa, bajada a la dimensión artística.

### 3. 2. 4 La “con-fusión” metamórfica

En el caso de las civilizaciones arcaicas y de los pueblos llamados primitivos disponemos de restos artísticos pero no de textos teóricos que nos indiquen si estaban destinados a provocar placer estético, terror sagrado o hilaridad. Se trata de una problemática trascendental, dado que conlleva el surgir de fáciles tergiversaciones e interpretaciones falaces, como demuestra el que, por ejemplo, a un hombre occidental una máscara ritual africana pueda parecerle horrible mientras que para el nativo podría representar una divinidad benévola. De la misma manera, al seguidor de una religión no cristiana podría parecerle desagradable y maligna la imagen de un Cristo flagelado, ensangrentado y denigrado, cuya aparente fealdad corporal en cambio inspiraría empatía, misericordia y emoción a un fiel cristiano. Y aunque encontráramos definiciones textuales concretas de lo que se reputa bello, ¿cómo descifrar, por ejemplo, las indicaciones de proporcionado y armónico, cuando éstos son conceptos que van metamorfoseándose a lo largo de la historia occidental? Lo que se considera proporcionado y armónico en un siglo, ya no lo es en otro: cuando un filósofo medieval hablaba de proporción, estaba pensando en las dimensiones y en las formas de una catedral gótica, mientras que un teórico renacentista pensaba en un templo del siglo XVI, cuyas partes estaban reguladas por la sección áurea, y tildaba de bárbaras las proporciones de las catedrales góticas.

Esta es, entre otras, una de las razones básicas por las cuales en el apartado “Hermenéutica del reversum” hemos afrontado como primer capítulo de indagación el mundo grecorromano. Vimos que éste y sus posteriores ramificaciones neoplatónicas y neoclásicas, las cuales siguen en vida incluso hoy día, estriban en la endiádis fundadora *kalos kai agathos*, o sea lo bello y lo bueno inextricablemente entrelazados, donde lo bello es sinónimo de proporción, de orden entre las partes, simetría, compostura, rigor matemático; todo ello, y aquí reside lo importante, ilustrado, teorizado y ejemplificado escrupolosamente en una cantidad excepcional de textos y obras literarias que llegaron afortunadamente hasta nosotros.

Semejante arquetipo, identificado con un buen margen de certeza y precisión justo en virtud de las fuentes y de los restos, margina todo lo que no se ajuste a tal definición en el ámbito de lo “no conforme”, fuera de los confines de la estética, del *cosmos* (el orden armónico y perfectamente concluido en sí), lejos del Uno-Bien o del Motor Inmóvil, y por tanto lo desprecia en cuanto *nefas*, ilícito. Sin embargo es público y notorio que los cursos y re-cursos históricos de los que diserta el filósofo Giambattista Vico, dentro de los cuales cabe incluir también los artísticos-estéticos, no admiten la linearidad monolítica que frecuentemente se encuentra en los textos académicos, y el idealismo taxonómico siempre es destinado a chocar con la complejidad de lo real. Fue en época neoclásica que la idealización de la civilización griega creó esa imagen estereotipada de la cultura helénica que olvida como los antiguos, al lado de la *kalokagathia* (concepto único que fusiona en un solo término la endíadis *kalos kai agathos*, “bello y bueno”), nos transmitieron también las efigies de una serie de entes que, a menudo influidos por la tradición oriental, eran la personificación misma de la desproporción y la negación de todo canon. Si ya los antiguos grecorromanos idealizaron la belleza, el neoclasicismo por su parte idealizó a los antiguos, de modo que nos enfrentamos a una idealización de segundo grado. De ahí que, fuera de los territorios de la oficialidad, donde vige el nexo arte-belleza, corre una historia subterránea de Europa, en la que se da libre curso a la expresión de los instintos y pasiones humanas reprimidas y desfiguradas por la cultura dominante. En nuestro caso, remontándonos a las raíces de la sociedad occidental, el *monstrum* conoce una época realmente florida, capaz de fundar mitos arquetípicos y *topoi* inmortales aún hoy muy poderosos, justo en la edad del idealismo clasicista, el cual habría tenido que, en teoría, barrer toda sombra de “imperfección”. En cambio la civilización griega siempre fue consciente de la complejidad de la relación entre lo bello y lo feo, entre el bien y el mal, por ello eludió esquemas simplistas que ven en la fealdad un mero opuesto aberrante: cosa que se deduce, por ejemplo, también del tópico literario del elogio de la aparente fealdad de ese verdadero numen tutelar que fue Sócrates, tras cuyo aspecto

exterior de sileno se escondía el esplendor del ánimo, o incluso de los encomios posteriores al gran fabulista Esopo, feo de aspecto, pero noble de espíritu y rico en sabiduría.

La mitología clásica es un catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos; Medea mata a sus hijos para vengarse del marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia; Prometeo es víctima del suplicio atroz por el cual cada noche su hígado vuelve a crecer para que el día siguiente un águila le desgarré el pecho y le lacere el órgano regenerado; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses; Apolo despelleja vivo a Marsias para castigar su descaro y por atreverse a rivalizar con él en el arte musical; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; Egisto mata a Agamenón para quitarle la esposa, Clitemnestra, a la cual luego matará su hijo Orestes; Edipo, sin saberlo, comete parricidio e incesto para luego arrancarse los ojos atormentado por la desesperación; Aquiles para vengar la muerte de su amigo y amante Patroclo mata a Héctor y ata su cuerpo al carro para profanarlo, arrastrándolo en el polvo alrededor de los muros de Troya. Sin embargo las reales protagonistas de la esfera de lo horripilante, del mal y de la violencia son las transformaciones despiadadas, las metamorfosis grotescas, impensables transgresiones de los límites que separan el sí del otro: estas son las formas con las que el *monstrum* prefiere manifestarse en el mundo antiguo clásico. Es la transformación como depersonalización extrema, la naturaleza como transmutación perpetua, estado de continuo movimiento y danza de las metamorfosis y alteraciones. En este proceso de incesantes transiciones de lo inorgánico a lo orgánico, de lo simple a lo complejo, de lo único a lo compósito, y viceversa, incluso la muerte es vista como normal intercambio de fuerzas y formas, una de las muchas etapas que no hay razón de temer ni de calificar en negativo respecto a una supuesta “vida” a la que conferir sentido y dignidad. Lo monstruoso que lo grecolatino retrata se inscribe en el interior de un prodigio que llena de estupor y desconcierto, y que, mezclando humano y bestial, cuenta la contigüidad de estas dos dimensiones. Los mitos clásicos narrar

un mundo dentro del cual cada forma puede mutarse en otra o multiplicarse hipertróficamente, un reino poblado de seres de atributos heterogéneos, que presentan composiciones de cuerpos humanos y animales: generaciones o estirpes de sirenas, tritones, cíclopes, centauros, sátiros, basiliscos, arpías, gorgonas, centimanos, erinias, dríadas, y también casos aislados como Cerbero, Ortro, Medusa, Quimera, Equidna, Minotauro, Esfinge, Hydra, Escila, Caribdis, Polifemo *et cetera*. Las metamorfosis y las contaminaciones de rasgos se insertan en una realidad tornadiza y voluble, en la que ninguna forma parece ser estable, ya que todo puede repentinamente cambiar de aspecto. Para los griegos, como también para otros pueblos entre los que los egipcios, los hindúes y muchas culturas precolombinas, no existe una neta demarcación entre los diferentes reinos de la naturaleza<sup>109</sup>. Citando a los egipcios, no se puede menos de pensar en la inquietante visión ofrecida por ellos acerca de la representación de sus divinidades, su zoolatría caracterizada por la vistosa contaminación de humano y ferino: Anubis, dios de cuerpo humano y cabeza de chacal; Horus, divinidad de cabeza de halcón; Bastet, diosa de cuerpo de mujer y cabeza de gata; Hathor, deidad de cabeza de novilla; Sekhmet, diosa de cuerpo humano y cabeza leonina; Sobek, el dios de cabeza de cocodrilo; Taueret, divinidad de cuerpo de hipopótamo, pero con brazos y senos de mujer; Thot, deidad de cabeza de ibis; Seth, dios de fisonomía humana y además suma fantásticamente los rasgos de variadas especies, tales como el asno, el perro, el cerdo, el oso hormiguero, la girafa, el okapi; *et alii*<sup>110</sup>. En el antiguo Egipto una originaria componente religiosa totémica se fusionó con el sucesivo desarrollo antropomórfico de la noción de deidad, dando vida a veces a cultos zoolátricos *stricto sensu*, o sea a la adoración de animales, otras a cultos teriomórficos, es decir a la veneración de dioses con rasgos y facciones animales, y otras aún a cultos teriantrópicos, a saber, a la devoción hacia divinidades en las que el elemento animal es casi totalmente eliminado pero continúa siendo presente. La Esfinge en cambio es un monstruo de cuerpo

---

<sup>109</sup> Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano, pp. 201-202

<sup>110</sup> Shorter A. W., 1980, *Gli dei dell'Egitto*, Ubaldini Editore, Roma, pp. 12-110

leonino y cabeza de mujer, el exacto contrario de Sekhmet, que, colocado de guardia en las pirámides, encarna el sentido de la osadía, del desafío y de la muerte, entrando en la larga ristra de figuras femeninas fatales, de belleza peligrosa y ambivalente, como las sirenas, dadoras de vida y muerte a la vez.

Esta visión se inserta en una relación con lo sagrado profundamente diferente de la cristiana, absolutamente antropocéntrica y consagrada en arrebatarse al hombre del contexto natural y bestial por ser criatura privilegiada dotada de conciencia, y en elevar Dios encima de la inmanencia material de objetos, plantas y animales. En el pasado pagano clásico lo divino no queda confinado dentro de una representación antropomorfa, sino que puede exteriorizar su poder cegador también en forma animal. Los dioses juegan con las materias, mutándolas de continuo para satisfacer sus deseos, para ganar sus retos. Es bajo la apariencia animal que Zeus, por ejemplo, y los restantes dioses seducen a menudo a los seres humanos de los que se han enamorado: como sucedió a Leda, cuyas resistencias Zeus venció sólo tras metamorfosearse en un cisne<sup>111</sup>; o incluso a Europa, que el rey de los dioses raptó bajo la forma de un toro. Criaturas polimórficas son engendradas por estos apareamientos inusuales de hombres y animales, como en el caso del Minotauro, nacido a causa de la violenta pasión de su madre Pasífae, hechizada por Poseidón, para un toro blanco que se libró del sacrificio<sup>112</sup>. La transformación puede ser invocada o sufrida por los humanos como castigo o salvación, o puede ser donada a ellos por los dioses para hacerles inmortales. Asimismo Aracne, por ejemplo, que osó retar a Atena en una competición de tejeduría, es transformada por ella en araña como terrible punición. Dafne en cambio es piedadosamente mutada en laurel por Gea, la Madre Tierra, haciendo que logre huir del asalto amoroso de Apolo. Más aún, Jacinto, amado por el siempre fogoso Apolo y accidentalmente matado por este último que quería demostrarle su poder con el disco, es trocado en la flor que lleva su nombre. El centauro Quirón, al perder la inmortalidad

---

<sup>111</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, pp. 235-236

<sup>112</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, pp. 316-318

debido a la herida insanable inferida sin querer por Héracles, es convertido por Zeus en la constelación de Sagitario; mientras que Calisto, amante de Zeus, fue transformada en osa como castigo por parte de Artemisa, y proyectada por su divino amante en la constelación de la Osa Mayor<sup>113</sup>. Igual que otras culturas, la griega cuenta a través de estas historias y parábolas aspectos psíquicos rechazados o ignorados por la conciencia, regularmente coincidentes con el lado oscuro y bestial de la naturaleza humana.

Pero el mito que más de todos en el mundo grecorromano clásico simboliza de modo más fuerte y palmario la ambigüedad del *monstrum*, su índole a la vez terrorífica y encantadora, su predisposición alla *monstratio* para suscitar la risa y la repulsión de los presentes, es sin sombra de duda el de Pan. Reflejando sobre lo que afirmaremos a continuación, se entenderá bien como no es una caso si el dios de pie y cabeza caprina en la cultura cristiana será significativamente asumido como imagen del diablo, el señor malvado de la inquietud, diamétricamente opuesto a Cristo. De genealogía controvertida, las fuentes quieren que sea hijo de Hermes y Driops o de Hermes y Penélope, y que la supuesta ninfa o mujer haya sido una vez más poseída por el dios bajo la forma de carnero<sup>114</sup>. Se narra que Pan, conectado con los cultos arcádicos de la fertilidad, al nacer era tan feo y deforme, a causa de los cuernos, la barba, la cola, las orejas y las patas de macho cabrío, que la madre huyó aterrada. Entonces Hermes le acogió y le condujo al Olimpo para divertir a los demás dioses<sup>115</sup>. De ahí que miedo y risa son las reacciones que esta divinidad genera desde su nacimiento, indicando de manera paradigmática las dos opuestas actitudes del ánimo frente a lo monstruo que atrae y repele. Con su figura obscenamente bestial, con su olor selvático, el vello hirsuto y sus frecuentes erecciones, Pan impersona, mejor que los restantes dioses de aspecto más gentil, el ímpetu del encuentro entre humano y divino.

---

<sup>113</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, pp. 421-427

<sup>114</sup> Hillman J., 1997, *Saggio su Pan*, Carandini M. (edición de), Adelphi, Milano, p. 21

<sup>115</sup> Hillman J., 1997, *Saggio su Pan*, Carandini M. (edición de), Adelphi, Milano, pp. 22-24





Detalle de *psykter* de escuela ática con figuras rojizas. 500-490 a. C., Cerveteri (Italia)

Aquí arriba, por ejemplo, en la superficie de esta vasija ática del siglo V-VI a. C., podemos observar una de las tantas versiones de sátiro-Pan-Fauno-sileno-silvano existentes en la antigüedad: calvo, barbudo, con orejas de cabra y cola de caballo, ostenta orgulloso su virilidad manteniendo en equilibrio encima de su miembro un recipiente para contener el vino. Considérese que este icóno se halla perfilado sobre un *psykter*, dicha vasija que, además de contener el vino, lo conservaba fresco, así que, como puede comentarse también acerca de la imagen del mosaico que facilitaremos a continuación, tenemos pruebas tangibles de la penetración y veneración del sátiro-Pan incluso en la dimensión cotidiana, familiar de los hogares de los antiguos (hacemos notar también que el recurrir a imágenes sacadas de vasijas y mosaicos se debe a la escasísima reperibilidad de pinturas

grecorromanas que llegaron intactas hasta nosotros, excluyendo los frescos que empero no siempre están lo suficientemente íntegros).



Mosaico bizantino. 539-540 d. C., Qasr (Libia)

La dualidad de esta figura a la que se tributaban respeto y altos miramientos se refleja en su ser “semidivino”: él es fiera y dios, pertenece a la casta de los dioses pero prefiere no vivir en el Olimpo para vagar por las selvas, por los prados, viviendo en las grutas de la Arcadia, donde pasta los rebaños y cría abejas. Ello debido al que es el espíritu de todas las creaturas naturales, cosa que lo ata a la foresta, al abismo, a lo profundo. Es igualmente lo profundo metafórico de nuestra alma, el guarda de nuestras pulsiones más atávicas y cercanas a lo bestial. Por un lado toca y danza, ama la musica, es generoso y bondadoso, siempre dispuesto a ayudar quienes pidan su

intervención; por el otro es temudo, sumamente irascible con quienes molesten su sueño y listo a emitir gritos terrificantes que provocan el pánico (nótese que “pánico” procede de Pan, por cuanto es el estado que es capaz de provocar) en los oyentes. Pan tiene una fortísima connotación sexual, se unía con hombres y mujeres. Su insaciable libido le lleva a insidiar a las ninfas, poseyéndolas con una vehemencia que a menudo desborda y desemboca en la verdadera violación, o, si no consigue hacerse con el objeto de su pasión, abandonándose a prácticas lúbricas y onanísticas. Así que el dios-macho cabrió en el horizonte griego o en el latino, que lo asimila a Fauno y a los sátiros, representa el terror de la fascinación sexual, el rostro oscuro del deseo pornográfico y de la seducción engañosa. No extraña pues que, una vez perdido el contacto sim-patético con la naturaleza, la inmersión co-participativa en ésta, el instinto y el imaginario que Pan encarna sean identificados en la cultura cristian con lo diabólico, que Pan mismo de dios que era se vuelva un avieso Satán pronto a tentar al individuo con el pecado de la lujuria.

Pero ¿por qué, en el alba del pensamiento occidental, el *monstrum* busca con ansia la animalidad más salvaje? Por medio del espejo animal el hombre puede percatarse de ocupar una posición ontológicamente intermedia entre una radicación ferina y una chispa divina que trasciende la bestialidad. Esta posición, no fácil de mantener, se configura necesariamente como una tensión, un lucha, cuyo resultado es la aceptación del “entre”. Por ello la iconografía no hace sino volver a proponer obsesivamente imágenes fundadas en la hibridación, variadamente percibida, de racionalidad humana e inconsciencia animal, de alta esfera del pensamiento abstracto y baja esfera del cuerpo y de los instintos. La “con-fusión”, en sentido etimológico, antro-po-zoomorfa toca a un tiempo tanto la relación entre nosotros y los animales, como el enlace entre nuestra vida psíquica y somática. Lo híbrido es un concepto que puede hacer convivir y coincidir los extremos opuestos: la antropomorfización del animal y la animalización del hombre. Lo que significa no solamente poner en relación lo humano y lo animal que cohabitan en el mismo cuerpo, sino también lo que es ínfimo y lo que es

incomparablemente superior: Dios y la bestia. Lo híbrido permite además recuperar la conexión con la complejidad de lo real, oscurecida por la cultura, la cual se eleva frecuentemente a “superestructura” ocultadora. Si lo Bello, con letra mayúscula que indica su fuerza transfiguradora, impuesto en una forma única, codificada, “apolínea”, es el ideal en torno al cual una tradición de pensamiento y de prácticas se ha construido en el curso de los milenios, los híbridos se presentan en cambio como múltiples y minúsculas entidades inclasificables, dispersadas en la dimensión trivial del mundo natural, siempre inadecuadas en el confronto con los ideales porque demasiado comprometidas con los fenómenos cambiantes. Estas figuras conllevan el franqueamiento del “umbral”, hablan de un intercambio en el que lo humano vuelve a encontrar su bestialidad y lo animal alcanza una elevación conceptual. Son figuras dobles, cautivadoras y arriesgadas, amorosas y violentas, que, en virtud de tal plenitud dionisiaca, representan la existencia pánica, incondicionada, libre de abrirse a la pasión. Debido a su duplicidad de *monstrum*, se tendrá así una oscilación perpetua entre la figuración icónica de semblantes conciliadores e incluso moralizantes, y la de hocicos ferinos y horrorosos. Muchos son los casos en los cuales el conubio con la bestialidad expresa el sufrimiento y la pesadumbre humana: de hecho el descenso a lo animal emparenta al hombre con la pesadez de la carne y la irracionalidad de las inclinaciones primitivas de las que quiere desvincularse, alude a una aspiración a lo divino traicionada por un origen que lleva de vuelta hacia lo vil, lo bajo, lo terrenal. El sufrimiento se vuelve el elemento que remite a la identidad de fondo entre el ser humano y la bestia: el hombre que sufre es bestia, la bestia que sufre es hombre<sup>116</sup>. Lo que emerge es pues un gran escenario dramático, pero lo humano-animal es una máscara también, un gran juego carnavalesco, una fábula. Las incongruencias y contradicciones que marcan nuestra relación con el mundo natural son anunciadoras de tragedia al mismo tiempo que nos dan también muchas ocasiones para reír de nosotros mismos. Lo híbrido es a lo humano como lo cómico-grotesco es a las instituciones oficiales: arrastra hacia lo

---

<sup>116</sup> AA. VV., 2004, *Il bello e le bestie – Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all’immaginario scientifico*, Vergine L., Verzotti G. (edición de), Skira Mart, Milano, p. 12

“indecoroso”, vive de dobleces, niega todo lo absoluto, afirma la potencialidad de lo relativo. Éste es el enlace entre los tres grandes reinos que se distinguen según cierta concepción del mundo, es decir lo ínfimo animal, lo intermedio humano y lo sumo divino. Y más aún. El *monstrum* clásico es esencialmente lo que quebranta la separación establecida de los reinos animal, vegetal y mineral; es exceso, por mutar la cualidad de las cosas tal cuales las conocemos. Exceso que deja suspendidos entre admiración y aversión para estas imágenes multiformes que parecen cuerpos enfermos, afectados por una anómala descomposición que anula su integridad orgánica. Por otra parte, incluso las célebres “Metamorfosis” de Ovidio, donde continuas transformaciones involucraban a hombres y deidades, señalaban que nada es lo que parece, que la realidad tiene siempre dos caras y que, sobre todo, la intercomunicación entre los reinos naturales es posible. Este arquetipo de la hibridación, todo un mito colectivo, que explica la mayoría de los ritos tribales enfocados en la contaminación zoomorfa, aprovecha la fascinación del misterio intrínseco a la creación de un monstruo a partir de un ser humano, recupera el encanto de ver el *ego* confrontándose con el *alter*. El híbrido monstruoso es una amonestación, es metafórico, y desde siempre no hay nada más entusiasmante que comunicar mediante metáforas.

La creencia en auge en el universo de la clasicidad sobre la permeabilidad entre dimensión del mito y realidad hizo que el mundo griego, como el romano a continuación, no pusiera en duda, generalmente, la existencia de engendros y razas aberrantes en las regiones más orientales, o de todas formas más periféricas, de la Tierra. Aproximadamente en el mismo período en el que la cultura griega empezaba a tomar conocimiento de las mirables “extravagancias” de la India, Aristóteles afrontaba el problema de las monstruosidades anómalas y planteaba sus hipótesis<sup>117</sup>. Refutando una interpretación del monstruo como prodigio, como signo, mensaje o aviso por parte de los dioses a los hombres, que, algunos siglos después sería

---

<sup>117</sup> Donini P., Ferrari F., 2005, *L'esercizio della ragione nel mondo classico. Profilo della filosofia antica*, Einaudi, Torino, pp. 202-204

propuesta por Cicerón y gozaría de gran éxito hasta el Renacimiento, el filósofo de Estagira veía en éste sencillamente un desacierto y un fracaso de la naturaleza, un ser no conforme a las leyes generativas animales. Además, en el interior de la taxonomía zoológica aristotélica existe una rígida jerarquía cuya cumbre es ocupada por el hombre (entendido como género masculino y no en el sentido de orden de primates, visto que se excluyen las mujeres, las cuales poseen un estatuto ontológico inferior, a la manera de sujetos machos lesionados), el único ser perfecto, con el que la naturaleza ha llevado a cabo su fin último. Un modelo por tanto fuertemente antropocéntrico, que trunca bruscamente las antiguas ataduras de simpatía y reciprocidad existentes hasta aquel entonces entre el hombre y los animales. El mismo modelo que sucesivamente, elevado a sistema, y con el beneplácito de la tradición judaica, marcaría hondamente el pensamiento cristiano. Así que por variados siglos se localizó la peculiar naturaleza del hombre a través su diferenciación del animal: cuanto más el hombre se alejaba del contexto animal, más se volvía hombre. Según este enfoque podemos delinear en la historia de la civilización, aunque no de manera neta, una era durante la cual lo humano se determina como emancipación pura de lo animal, operación favorecida por la influencia ejercida por los sistemas religiosos y políticos, y una segunda era, desde el nacimiento de la Ilustración hasta nuestros días, en la que la pertenencia al mundo animal se vuelve a sostener con vigor. Hará falta llegar hasta los umbrales de la modernidad, contando con el respaldo del surgir del interés por las ciencias naturales, del imponerse de las teorías evolucionistas de Darwin, del difundirse de las concepciones positivistas y también del desarrollo de una mentalidad ecologista, para que paulatinamente encuentren confirmación la “naturalidad” del hombre y su continuidad con lo animal. Sin embargo dicha emancipación de lo animal, vivida diferentemente como una liberación o como una pérdida, nunca tuvo un curso lineal porque el hombre, a partir de la noche de los tiempos, mantiene hacia éste una sustancial ambivalencia: baste con pensar en la relación amor-odio que concierne la ya mencionada representación zoomorfa de los dioses en la historia antigua o en los pueblos

tribales. O, aún más, razónese sobre el que por un lado los animales continúan siendo glorificados y por el otro son difamados en cuanto bestias sin entendimiento. El trato que se reserva tanto a los animales, nuestros compañeros o rivales sobre este planeta, como a lo monstruoso, a veces es reverencial y apoteósico, a veces cruel y denigrante. El *monstrum*: al mismo tiempo enigma, *mirabilium* y aborto.

### 3. 2. 5 *Dei-formitas* y coletazos medievales: el infierno sobre la Tierra de Bosch y Bruegel

Grecidad, platonismo y aristotelismo ponen por obra una sinergia conceptual con la finalidad de consolidar la trinidad bello-bueno-verdadero en un plano ontológico-estético y de ostracizar el *monstrum* en cuanto feo-malo-falso, apartándolo de los altos sistemas de pensamiento y de las especulaciones filosóficas. Pese a todo ello hemos visto como el *monstrum*, a causa de su arraigamiento psico-antropológico en la conciencia humana, encontró de todas formas un consistente nicho de desarrollo, ni siquiera demasiado ocultado o subterráneo, en las representaciones artísticas y en los mitos populares del mundo clásico, poniendo de relieve como su peculiaridad mas destacada la “con-fusión” metamórfica. La cultura grecorromana no creía, como a menudo se declaró en el pasado, que el mundo fuera necesariamente bello en su totalidad y sus horrores inspiraron positiva o negativamente autores posteriores como Clemente de Alejandría, Isidoro de Sevilla o Dante Alighieri. Sucesivamente, como ya ilustrado detenidamente en el apartado “Hermenéutica del *reversum*”, en concomitancia con la parcial rehabilitación ideológica del *monstrum* propugnada de manera indirecta por la teología cristiana del siglo III d. C., se reivindica la contraposición entre ser y aparecer, entre belleza interior y exterior, sosteniendo la “positividad de la negatividad” y aceptando la separación entre bello y bueno: la fealdad de Cristo, humillado y torturado hasta convertirse en un amasijo informe de carne y sangre, su deformidad, esconde en realidad la *dei-formitas*, es decir la forma propia de Dios. Las figuraciones espeluznantes de Cristo rompen bruscamente con los influjos del clasicismo idílico-bucólico; Dios, máximo bien y suma verdad, se manifiesta al hombre en la deformidad, en lo feo, en lo repugnante, rasgos que solíanse atribuir al mal. Es preciso notar que la *dei-formitas* actúa como concreta señal epifánica de Dios e igualmente como manifestación sensible de su castigo a resultados del alejamiento de sus preceptos: a saber, el horror de la deformidad y de la monstruosidad puede ser o síntoma de una naturaleza divina que se esconde y se retrae, o indicio



de honda depravación y perversión consiguiente al rechazo de las normas divinas. En ambos casos el horror cobra un valor moralizante, aspira a educar, a amonestar o a intimidar, es *mythos* o *exemplum*, alegoría de la divinidad o elemento disuasorio de comportamientos pecaminosos.

¿Cuáles son las secuelas para el *monstrum* metamórfico latino-helénico? Por un lado éste se ve constreñido a reinventarse para entrar en una nueva fase de misticismo religioso, a penetrar a hurtadillas dentro de las representaciones dedicadas al misterio cristiano de la teofanía, a ese Dios que se hace hombre, limando su polimorfismo y enfatizando en contrapartida su índole de *tremendum*, debido a la necesidad de conformarse con las nuevas interpretaciones y formas que se confieren al dolor, a la pena y al tormento del Salvador. La aceptación del *tremendum* y de la fealdad de Cristo no fue inmediata y tuvo que vencer al arte paleocristiano que se limitaba a la figuración del Salvador bajo la forma del buen pastor. La crucifixión no se consideraba un tema iconográfico aceptable y a lo sumo era evocada mediante el símbolo cristiano de la cruz. Esta resistencia a representar al Cristo con sus grumos de sangre y sus facciones tumefactas probablemente fue motivada asimismo por disputas teológicas dirigidas a la batalla contra todos aquellos herejes que pretendían afirmar exclusivamente su naturaleza humana y le negaban su índole divina. Habrá que esperar hasta la Edad Media muy avanzada para que se imponga el Dios-hombre derrotado, ensangrentado, desfigurado por la agonía y vejado por sus hijos en las distintas fases de la pasión, retratadas con dramático y partícipe realismo. Por el otro lado, alejándose de los iconos propiamente religiosos, el *monstrum* metamórfico latino-helénico no cesa de aflorar con su polimorfismo y transformismo, es más, se difunde con renovado vigor y mayor terriblez, poniendo en segundo plano el *fascinans*.

Mientras que en el período clásico las figuraciones de las metamorfosis relatadas por los mitos quedan sujetas a los cánones de belleza y armonía que regulan la cultura griega, en el sentido de que incluso los engendros más repelentes en el fondo lucen una morfología armoniosa del conjunto de las partes aparentemente no compatibles, como si el cruce inaudito de

formas heterogéneas reconfigurara otro orden equilibrado; en cambio en el Medievo ello no acontece porque la inconcilibilidad y la incongruencia irremediables son los verdaderos asuntos de la representación: la absurdidad de la unión o, mejor dicho, del choque obscuro que produce formas y efigies disgustosas. Resquebrajado el equilibrio clásico que se mantenía aun sólo en calidad de trasfondo lejano en el *monstrum* metamórfico, el *monstrum* medieval, su evolución oscura y distorsionada, se manifiesta como orgía de rasgos incompatibles y progresivo prevalecer del *tremendum*, sello distintivo que acompaña al largo paso desde el mundo helénico-latino hasta éste medieval. Por lo que concierne lo divino, sus mutaciones y sus desfiguraciones tienen la marca de la pesadilla, se acentúa su aspecto terrorífico; por lo que afecta a lo humano, la separación neta entre cuerpo y espíritu operada por la mentalidad cristiana, solidaria con el principio de disociación radical de la humanidad del reino animal defendido por Aristóteles, hace imposible la contigüidad entre formas animales y bestiales. Más bien, la conmixción puede existir, y de hecho existe, pero no sin que se le aplique la marca infamante de la aberración *contra naturam*, de la alteración demoníaca del orden divino. Lo monstruoso era bifronte en la antigüedad clásica, al igual que el dios latino Jano, ejerciendo su ambigüedad de *tremendum* y *fascinans*, pero ahora deja de asombrar positivamente en cuanto prodigio numinoso y conserva casi exclusivamente su poder aniquilador, en detrimento del *fascinans*, aplastado hasta desvanecerse en el reverso oscuro del *tremendum*. En las formas hibridadas se declara un poder maléfico que corrompe la naturaleza humana y la serenidad de lo creado: perturbadoras en sus excentricidades, estas nuevas metamorfosis narran la imposibilidad de una compenetración armónica de diferentes dimensiones y la absoluta sordidez de la miscelánea antropo-zoomorfa. Lo híbrido ya no es un exceso benéfico, sino, al contrario, es deficiencia ontológica y trastocamiento de las leyes físicas y morales. Es pura otredad, incompresible, injustificable, asimilable al demonio, cuya existencia es funcional a fines didácticos y catárticos: el *monstrum* medieval es fuerza disuasiva contra lo que es considerado peligroso o subversivo a la

vez que chivo expiatorio capaz de proporcionar desahogo para cada tipo de tensión social, puede, además, explicar de manera simplista el motivo de tantas acciones brutales e ilógicas. La comparación del *monstrum* medieval con la figura del Maligno puede continuar indicando como este último también constituya un personaje contradictorio, connotado ahora a modo de insigne Señor del Mal, de temer y respetar, ahora a manera de cutre bufón, de burlar y embaucar.

En este escenario halla su máxima expresión el estro artístico de dos personajes de la envergadura de Hieronymus Bosch (¿1450?-1516), más conocido en el panorama hispánico con el alias de El Bosco y Pieter Bruegel (¿1525?-1569)<sup>118</sup>, dicho el Viejo para distinguirlo de su hijo primogénito homónimo, a su vez denominado el Joven. Salta inmediatamente a la vista como las fechas de nacimiento y muerte de los dos visionarios artistas dejen muy poco margen a la duda por lo que respecta su ajenidad temporal a la Edad Media *stricto sensu*. Aun así, el particular contexto en los que se encuentran viviendo, su poética artística e inclinación personal, hacen que se les considere entre los exponentes mas relevantes de la sensibilidad y del ardor figurativo medieval: confirmación adicional, si todavía hiciera falta, de lo arbitrarias y rígidas que son las clasificaciones históricas.

Para comprender la obra de Bosch, o del Bosco, es menester leerla desde el interior del mundo en el que nace. En el momento en que Italia conoce el despertar del Humanismo y los esplendores del Renacimiento, Europa del norte deja lentamente trasponerse la Edad Media. Mientras se disipan las cupas atmósferas en las cuales quedó hundida la sociedad humana por largos siglos, la espiritualidad norteyropea parece aún dominada por la apocalíptica lucha entre Bien y Mal. Si bien cuando se escucha hablar de la época medieval como de “siglos oscuros”, contrapuestos a los “siglos de las luces”, no se puede menos de tomar nota de un craso prejuicio, si no de un real y banal falso histórico, sin embargo es innegable que muerte, penuria, guerra, dolor y mal hayan decisivamente marcado el imaginario y las

---

<sup>118</sup> Argan G. C., 1973, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, Firenze, p. 109

vicisitudes históricas de las poblaciones medievales. Tampoco se puede cuestionar que el diablo, el infierno y el apocalipsis adquieran en la Edad Media una evidencia “somática” antes desconocida: no hablamos de una representación alegórica como pretender demostrar los exégetas, sino de imágenes y relatos que el pueblo tenía por literales, por eventos verídicos enriquecidos con detalles fidedignos. En área italiana aproximadamente a partir desde mediados del siglo XV Piero della Francesca, Leonardo, Raffaello, Botticelli y Bramante, todos contemporáneos del maestro flamenco Bosch, se conectan a los ideales clásicos de lo bello y descubren la chispa divina en el ser humano, según la enseñanza griega. En cambio la obra del Bosco, nativo de Flandes, tiene sus principales raíces y sus puntos de referencia en el arte medieval, impregnada de severos valores cristianos, en las visiones de las catedrales góticas. En la realidad en la que se mueve el pintor flamenco el sujeto todavía no es medida de todas las cosas, sino más bien una débil criatura a la que el Maligno tienta continuamente, obstaculizando su camino espiritual de salvación. La confianza en el ser humano propuesta por el Renacimiento tarda en abrirse paso; incumbe pues una cosmovisión pesimista de la existencia, corrompida por el mal y expuesta a una inevitable brevedad y caducidad. Las grandes epidemias, la Peste Negra, que siguen diezmando las gentes europeas, grabándose en la memoria colectiva, se suman a la sangrienta guerra de los Cien Años y a la luchas dinásticas por la posesión de Flandes, aparte de la miseria y otros flagelos que desde siempre azotan la humanidad<sup>119</sup>. Frente al proliferar de la degradación moral, real o presunta que sea, la impotencia de la Iglesia es evidente. La corrupción del clero, que unos años después impulsará Lutero a librar su batalla personal contra Roma y a dar comienzo a la Reforma Protestante, hace la acción eclesiástica ineficaz en el contrastar los vicios que afligen la sociedad. Atormentada por la pesadilla tanto de los sortilegios y de la magia negra, como del control social y de la eliminación de lo no ortodoxo, la sociedad europea reacciona escogiendo chivos expiatorios sobre los cuales dejar caer todo el peso del mal: en el año 1483 se encarga

---

<sup>119</sup> Cinotti M., 1971, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli, Milano, pp. 15-17

al dominico Tomás de Torquemada de reorganizar y centralizar el Tribunal de la Santa Inquisición, que se volverá tristemente famoso<sup>120</sup>. El año siguiente papa Inocencio VIII emite la bula *Summis desiderantes affectibus* contra la magia y la brujería<sup>121</sup>. En 1486, redactado por los monjes inquisidores dominicos Kramer y Sprenger, sale el tratado "*Malleus Maleficarum*", o sea "Martillo de las Brujas", que ilustra la actuación de hechiceras y brujos, explicando como reconocerlos. La tesis contenida en el susodicho texto es que hechiceras y brujos se han difundido sobre la Tierra para condenar a los hombres que ya de por sí se sumen en el pecado más mugriento. Se propaga así un clima de sospecha que alimenta esa "caza de brujas" de la cual la Inquisición se hará promotora por largo tiempo. El fanatismo cegador, la histeria febril, la obnubilación oscurantista arremetió caso por caso contra el hereje, el judío, el ateo o el loco, pero se cebó de modo particular con las mujeres. Se declara en el "*Malleus Maleficarum*" que las mujeres "son faltas de todas las fuerzas, tanto del alma como del cuerpo; [...] parecen pertenecer a una especie diferente de la de los hombres [...] y de hecho como consecuencia de su primer defecto, el de la inteligencia, son más propensas a renegar la fe; como consecuencia del segundo, es decir de sus inclinaciones y pasiones inmoderadas, estudian, planean varias venganzas, bien a través de maleficios, bien de cualquier otra forma. No hay, pues, que extrañarse si en este sexo existe tanta abundancia de brujas"<sup>122</sup>. La razón de esta deficiencia de la mujer reside en el hecho mismo de que ella "es más carnal que el hombre, como consta en muchas suciedades carnales. Puede notarse que hay como un defecto en la formación de la primera mujer, porque ella se hizo con una costilla curva, es decir una costilla del pecho torcida como si fuera contraria al hombre. De este defecto procede también el hecho de que, en cuanto animal imperfecto, la mujer

---

<sup>120</sup> Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano, p. 261

<sup>121</sup> Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano, p. 263

<sup>122</sup> Cardini F., 1979, *Magia, stregoneria, superstizione nell'Occidente medievale*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 134-135

engaña siempre”<sup>123</sup>. Es palmaria la concepción fuertemente misógina y sexofóbica que está sobreentendida en semejantes disquisiciones.

El Bosco absorbe inevitablemente las ráfagas miasmáticas y enfermizas de la cultura de su época, fotografía este entorno ajeno al Humanismo pintando religiosos y cristianas, incluso papas, cediendo a las tentaciones satánicas. La Tierra se presenta como el reino de Satán y un siniestro embrujo parece gravar sobre los seres vivientes, incapaces de vislumbrar la luz del bien. Por ello respecto al pintor hay quienes hablaron de lo “demoníaco” en el arte, divisando en él fermentos heréticos, alusiones al mundo del inconsciente, a la alquimia, así como anticipaciones del surrealismo. El Bosco era miembro de una Cofradía de Nuestra Señora<sup>124</sup>, de tendencia conservadora pero dirigida al mismo tiempo a las reformas de las costumbres, de modo que sus representaciones más bien hacen pensar en una serie de alegorías moralizantes sobre la decadencia de su tiempo. De todas formas Bosch refleja en sus lienzos las congojas personales que se cruzan con la pesadilla colectiva de la cual nadie puede despertarse. El mal se proyecta paranoicamente sobre los demás, en las obras del artista flamenco el diablo, la otredad demoníaca, no está “fuera” del sujeto, ni tiene orígenes sobrenaturales, se configura en cambio como un morbo que roe internamente y que es provocado por la corrupción y los vicios terrenales. Los monstruos del Bosco delinean una relación olvidada con las partes más oscuras del ánimo, constituyen una galería de retratos imaginarios en que, como en una alucinación espectral, aparece el otro inmundado e inquietante que alberga en el alma. Una cupa angustia circunda los híbridos imaginados por el artista: una primera especie de monstruos es obtenida sustituyendo los torsos con una enorme cara y cortando todo lo que hay encima del cuello, dando así vida a seres fantásticos en los que patas animales se pegan directamente a cabezas humanas; otro clase de engendros nace implantando una segunda cabeza sobre la primera, a menudo la de un

---

<sup>123</sup> Cardini F., 1979, *Magia, stregoneria, superstizione nell'Occidente medievale*, La Nuova Italia, Firenze, p. 136

<sup>124</sup> Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 102

animal, por ejemplo un perro, un ave, un félido; los rostros pueden perfilarse en cualquier parte del cuerpo, pero de manera tal que no se pierda la sensación de estar frente a un único organismo. Las transformaciones posibles incluyen también las hibridaciones con el mundo vegetal. Muchas fábulas y leyendas cuentan de plantas de las que brotan animales o seres humanos<sup>125</sup>, y encuentran sitio en el arte de Bosch: vegetaciones zoomorfas y antropomorfas. Granadas que cayendo generan pájaros multicolores, árboles cuyas ramas desplomadas en el suelo cobran vida como serpientes, animales que florecen de la tierra como fueran plantas. Más aún, árboles con una cabeza en la base del tronco y que hablan con voz humana, árboles en cuyas ramas están colgados animales o cabezas humanas. En el imaginario cristiano el árbol que produce animales se convierte en el árbol del mal: horribles fauces se abren desmedidamente en la sumidad del tronco recorrido por violentas convulsiones, mientras las ramas mutan en animales que personifican los diversos vicios<sup>126</sup>. La imagen de la planta que apunta desde el cuerpo de un hombre o de una mujer es muy común: la planta brota del corazón o del vientre, el árbol sale de la cabeza de una mujer o del estómago de un hombre, tomando la apariencia de su falo. Se trata de figuras que adquieren cuerpo en las pinturas del Bosco huyendo directamente de las iglesias medievales, de las decoraciones de los manuscritos, de las miniaturas de los códices, de las ilustraciones de los bestiarios y de las letras iniciales de los párrafos realizadas con esmero y fantasía por los monjes amanuenses, todas unas miniaturas. Sin embargo, es en sus ambientaciones infernales que la imaginativa de Bosch despliega todo su arsenal, bebiendo a manos llenas del *monstrum* metamórfico que fusiona humano, animal y vegetal, animado e inanimado, aunque enfatizado en su índole de *tremendum*. Diferentemente de cuanto ocurría en los mitos clásicos, aquí las transmutaciones acaecen sin un objetivo o motivación aparente, más allá de la voluntad y del deseo del sujeto, sin que éste se

---

<sup>125</sup> Baltrusaitis J., 1993, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, pp. 88-90

<sup>126</sup> Baltrusaitis J., 1993, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, p. 93

percate del suplicio y sin que se espere la intervención divina. Si Apuleyo centra “El asno de oro” en las adversidades de Lucio que, metamorfoseado en asno, quiere a toda costa recuperar su condición humana, las criaturas del Bosco se muestran satisfechas o, todavía peor, desconocedoras de lo que les ha pasado, de su sino fatal. Trasformadas en demonios nauseabundos, ellas no pueden escapar de su destino ya que son aplastadas por una culpa de la que son inconscientes, no se enteran de sus monstruosidades y continúan en sus tétricas pasiones sin posibilidad ninguna de rescate o redención. Asimismo el protagonista de “La metamorfosis” de Kafka, siglos más tarde, será objeto de una mutación irreversible porque supuestamente inexplicable: Gregory Samsa, un tranquilo empleado que conduce una vida normal, se despierta una mañana convertido en una repelente cucaracha gigante, y tal metamorfosis no se debe a ningún evento particular, no llega con preaviso, no se retrata como un posible castigo o como mero delirio onírico. Esta es la verdadera tragedia: ni los personajes de Bosch, ni, más adelante, los de Bruegel y Kafka pueden recobrar su aspecto humano, dado que su culpa más grave es propiamente la inconsciencia. Sobre el fondo de escenografías sulfúreas y flameantes, estos demonios surgen como inéditas combinaciones de rasgos animales diferentes, entidades espantosas que ponen de manifiesto la situación física y moral del alma perdida poseída por el mal. Sus semblantes son compósitos, mezclan lo orgánico con objetos inertes que completan su fisonomía.

Es este, por ejemplo, el caso del extraño pájaro-nave que aparece arriba a la derecha en el panel central del “Tríptico de las Tentaciones de S. Antonio”, pintado entre el año 1500 y el 1510 por Bosch<sup>127</sup>. Vemos que en un cielo verdoso el ave sobrevuela una torre en compañía de un buque volante, es dotada de un cuello alargado y esbelto igual que el de un cisne o de un cormorán, y posee un perfil normal hasta la parte posterior de su cuerpo, en proximidad del nacimiento de sus patas. Justo aquí, sin solución de

---

<sup>127</sup> Cinotti M., 1971, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli, Milano, pp. 113-115



continuidad, las plumas y la carne dejan lugar a tablas de madera que vienen a constituir la popa de un navío, con mástil, timón y todo.



El Bosco. Panel central del “Tríptico de las Tentaciones de San Antonio”. ¿1501?, Lisboa (Portugal)



Además, para acrecentar la sensación de empalme *contra naturam* entre materias incompatibles y divergentes, entre inerte y animado, unas llamas arden en una cavidad del cuerpo del volátil, a modo de caldera que con la combustión proporciona la energía indispensable para mantener en vuelo el animal-máquina, y las zancas del ave se insertan en el barco como si fueran una prolongación corriente y coherente con el todo. Idénticas consideraciones valen para ese personaje que se halla en el centro perfecto del cuadro, justo en eje con la línea vertical ocupada por San Antonio, a espaldas de los individuos que se aprestan a celebrar una misa negra alrededor de la mesa redonda: el cuerpo supuestamente humano, dada la postura recta, la altura de la criatura y el hecho de que lleve una envolvente túnica oscura, es completado por una cabeza de pájaro, cuyo largo y sutil pico se convierte en una trompeta que ésta en persona toca, provocando la salida de un vapor denso y acuoso. Combinaciones inesperadas de rasgos animales y objetos son las que caracterizan también algunas de las figuras que merodean en proximidad de la base del torrén: a la izquierda vemos un ser provisto de un gran embudo que utiliza como gorro, con desproporcionadas orejas de sabueso y rostro aviforme; a la derecha sobresale en cambio una silueta fitocéfala, con una cabeza de cardo, una especie de caballero, como puede colegirse del escudo y de la armadura, cuyo metal cerca de los hombros se fusiona con alas de pájaro silvestre, y, por añadidura, el corcel que monta, de complexión de cerdo, en lugar de las nalgas y cola posee una enorme tinaja vertiendo agua. Pasando a una consideración más general y completa del “Tríptico de las Tentaciones de S. Antonio”, lo que impacta de inmediato al espectador y llama su atención es la índole extremadamente moderna de tal pintura, premonición y anticipación de la figuración vanguardista del siglo XX, por lo comunicadora que es de una sensibilidad suspendida entre surrealismo y expresionismo *avant la lettre*. En el *mare magnum* casi inabarcable de figuras, detalles y alegorías presentes en el cuadro, se puede hallar un meticuloso muestrario de toda suerte de criatura monstruosa, vestigio, espantajo y engendro que mentamos precedentemente y más: se nos facilita una desaforada panoplia

de enanos, duendes, híbridos, demonios, diablillos, seres medio humanos y medio árboles, cabezas humanas sujetadas por patas animales, peces volantes, ratas con cuerpo de vaca, arpías, brujas, basiliscos, hechiceros, condenados, animales marinos que caminan y se desfrazan de personas, bajeles volantes, magos, sujetos atrapados dentro el cuerpo de animales *et cetera*. La escena infernal es probablemente orquestada por el inquietante tocador de cítara en el rincón izquierdo inferior, que sale con ropaje verde de un inmenso tomate o fruto rojo, con cara de calavera equina o bovina y a horcajadas en lo que parece ser un pollo gigante desplumado con rostro de reptil y zuecos; o quizás por el hombre de apariencia sospechosamente ordinaria, con barba, chistera y un arma o un bastón en la mano, apoyado en el muro enfrente de San Antonio, que podría ser un brujo que capitanea todo el *pandemonium*. El centro de la obra es ocupado por San Antonio que medita e resiste a las tentaciones del abominable entorno: dirigiendo la mirada hacia los espectadores, que no es sino el guiño del mismo Bosch para nosotros, San Antonio con la mano bendecidora indica la pequeña celda sacada del torreón desmoronado, donde, según la técnica de la “construcción en abismo”, a su vez Cristo indica el crucifijo, como para denunciar que él y su sacrificio representan la única vía de salvación. Ello en antítesis con la función sacrílega, con la misa negra que se desenvuelve a espaldas del santo y con las numerosas representaciones de paramentos eclesiásticos. Demonios y sacerdotisas celebran la nefanda cerimonia: una de éstas es negra y lleva una bandeja sobre la que un sapo, símbolo de brujería y también de lujuria<sup>128</sup>, sujeta un huevo; mientras tanto un músico vestido de negro, con cara de cerdo y con una lechuza encima de su cabeza, alegoría de la herejía, junto a un lisiado, se disponen a comulgar. En el fondo una ciudad en llamas que quema este mundo disgregado, fragmentado, incongruo, deforme, en el cual los objetos se animan y los seres vivientes se estructuran con la adición de partes mecánicas, una realidad caótica que en su totalidad es un anti-orden no funcional, una trampa diabólica.

---

<sup>128</sup> Bussagli M., 1998, *Bosch*, Giunti Editore, Firenze, pp. 45-46

Bosch es un fustigador de las costumbres, utiliza su arte para sacudir y espabilar la humanidad que sin esperanzas desploma en caída libre en las tinieblas espirituales. Para entender su obra, y la de Bruegel que ahora analizaremos, se ha hablado en efecto de “pintura moral”, una pintura sellada por precisos intentos éticos y didácticos. El tema diabólico ha de impresionar y estremecer a los pecadores con las amenazas o promesas del padecimiento eterno. Las facciones aberrantes y bestiales de los diablos, la deformidad exterior, manifestaban obviamente la disarmonía del alma, al mismo tiempo que declaraban la distinción demoníaca de la dignidad angélica y la ausencia ferina de una interioridad consciente. El espíritu que anima al pintor flamenco es el mismo expresado por Dante en su *“Inferno”*, en el cual describe horrendas transformaciones y terribles suplicios inferidos a los condenados en los varios recintos: la diferencia es que en la monumental obra del literato italiano aquellos que son objeto de metamorfosis y torturas indícibles son también los primeros en indicar la razón de su tormento, conocen perfectamente la geografía infernal y son totalmente conscientes de dónde se encuentran y del porqué. De todas formas el infierno dantesco y el drama de la inconsciencia bosquiano se sirven de angustiosas visiones de pesadilla para señalar el degrado moral de su tiempo, cosa que se debe al que ambos reflejan las obsesiones del hombre medieval. El *“Inferno”* de Dante es una obra capital para una historia de todas las monstruosidades, repertorio de múltiples deformidades (Minos, las Furias, las Erinias, Gerión, Caronte, Lucifer con cabeza de tres caras y seis alas de murciélago) y narración de horrendas torturas: desde los indolentes que corren desnudos picados por abejas y moscones, hasta los glotones azotados por la lluvia maloliente y descuartizados por Cerbero; desde los herejes que yacen en sepulcros ardientes, hasta los violentos sumergidos en un río de sangre hirviendo; desde los blasfemadores, sodomitas y usureros perseguidos por lluvias de fuego en una playa incendiada, hasta los aduladores inmersos en el estiercol; desde los simoníacos sumergidos cabeza abajo con los pies en llamas, hasta los barateros inmersos en la pez hirviendo y agujoneados por los diablos; desde

los hipócritas cubiertos por capas de plomo, hasta los ladrones transformados en reptiles; desde los falsarios afectados de sarna y lepra, hasta los traidores aprisionados en el hielo; desde los suicidas convertidos en árboles secos, hasta los disipadores perseguidos y devorados por unas perras; *et similia*. Compartiendo el mismo espíritu de Dante, los paisajes alucinados de Bosch y Bruegel son bien legibles por el hombre medieval, avezado a los monstruos figurados en las catedrales góticas y a los escenarios apocalípticos continuamente evocados por los sermones dominicales, los cuales pueden incluso parecer más duros por no gozar de la redención artística. Diferentemente, los cuadros de Bosch y Bruegel dejan atónito al moderno frecuentador medio de museos, quizás turbado en gran medida sobre todo por la evidencia de un mal que parece triunfar más allá de cualquier reacción razonable, de su omnipresencia que amenaza a lo divino. En los juicios universales Dios debería dominar desde los cielos las almas humanas, pero en la pinturas de Bosch el mal asume proporciones más vastas, gigantescas, invadiendo con sus raíces toda la Tierra. De cara a esta omnipotencia del mal lo divino parece entonces empañado. El artista flamenco muestra como el Maligno violenta cada aspecto de la sociedad y taimadamente se insinúa en el ánimo de los creyentes, envenenándola con su poder de muerte. Suspendida la ley divina, el caos hace irrupción en el mundo, desmembrando lo que naturalmente existe y volviéndolo a juntar según reglas que infringen la norma divina. El triunfo del mal que Bosch retrata es el triunfo de la parte más ciega y macabra del inconsciente, aterrado frente al *tremendum*. Lo que aguarda a los seres humanos después de la muerte ya está prefigurado por su existencia terrenal, porque es en la Tierra que se halla el verdadero Averno. Trocada en una landa desolada en la que hierven las violentas pasiones de los seres humanos, la Tierra es el lugar del desconocimiento intelectual. Esta es la terrible locura que Bosch quisiera curar mediante sus obras: hombres y mujeres no ven los demonios que moran en ellos mismos y que les sugieren acciones depravadas, borrando todo rastro de humanidad. Sus rostros deformes y la incorporación de objetos inertes a sus cuerpos testifican dicha enajenación y

deshumanización que les entenebrece. El Bosco pinta las barbaridades y las aberraciones del alma porque desea que sus cuadros se conviertan en espejos en los que los individuos puedan realmente mirarse a ellos mismos, casi un tipo de rudimental psicoanálisis pre-freudiano. Probablemente es exactamente la inducción a la introspección psicoanalítica, a la observación de nuestras mismas sombras, que por una parte conecta la pintura bosquiana a los mitos maléficos ancestrales, por la otra explica sus ramificaciones hasta nuestros días en el acervo imaginativo más cercano a nosotros. Los señores de la pesadilla representados por el Bosco son los mismos que se ocultan y reinan en el sueño de la razón de Goya, los que poblan las desvaríos pintados por Max Ernst, y los que aparecen frecuentemente entre las criaturas que el cine de terror y de ciencia ficción nos han repetidamente mostrado: la imagen excava en el subconsciente activando los demonios personales de quien contempla la obra. Solamente en esta óptica es posible comprender el poder evocativo de las pinturas del Bosco, que continúan fascinando a quienes las miran a distancia de cinco siglos.

Si ya el Bosco abrió las verjas del Tártaro para dejar que su infierno ultraterreno desbordara desastrosamente en la vida cotidiana, aproximadamente cincuenta años más tarde Bruegel el Viejo amplifica este fenómeno y hunde directamente por completo el planeta en el abismo del Averno, colocándolo en el foco de su concepción del mundo. Estamos en época renacentista madura y la pintura de paisajes constituye el asunto principal de las primeras obras acreditadas a ciencia cierta a Bruegel, pero en él, de cultura y sensibilidad flamenca y centroeuropea, el interés naturalista sucumbe frente a lo demoníaco y a las fuerzas ocultas medievales<sup>129</sup>, al igual que el poeta que se encuentra en él debe arrodillarse frente al moralista. De ahí que su arte se ligó a la del Bosco por lo que atañe al ímpetu fantástico y a la capacidad de penetrar en el interior del magma de las pasiones humanas, pero se apartó en parte de ésa por el lado realista y

---

<sup>129</sup> De Vecchi P., Cerchiari E., 1995, *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo I, Bompiani Editore, Milano, pp. 299-303

la mayor conexión a hechos concretos. Inicialmente la praxis artística de Bruegel estriba en la ejecución de obras estilísticamente cercanas a la del Bosco, de una generación precedente y por el que probaba gran admiración; mas luego los paisajes fantásticos del primer período cambiaron a raíz del viaje efectuado por él a Italia, seguramente en 1551<sup>130</sup>, que le consentió afinar el trazo y la descripción paisajística, de orientar hacia temas de caracterización popular, retratando una humanidad tentada por instintos primitivos. Bruegel, a diferencia de muchos contemporáneos suyos, no se limita a reproducir estérilmente su maestro putativo con imitaciones de escaso valor y privadas de alma, más bien recrea su lenguaje amargamente satírico-moral, entrelazándolo con una honda reflexión que evita el gusto puro de lo estrafalario y curioso como un fin en sí mismo. Bruegel resucita el espíritu de su predecesor, cruzando los vestigios medievales con los fermentos del Humanismo. Mientras que la obra del Bosco se inserta plenamente en las postrimerías de la Edad Media de Europa del norte, la producción de Bruegel, igualmente arraigada en los últimos temblores medievales, sin embargo se abre con mayor decisión a la nueva cultura que va difundiéndose en Europa. Con todo, lo que le interesa a Bruegel es observar y delinear las manifestaciones extravagantes y estrambóticas de la vida: representa a los hombres con una clase de humorismo violento que desenmascara sus defectos, sus bajas inclinaciones y ridículas manías. En esta vertiente los asuntos de representación oscilan desde la ignorancia, la miseria, el hambre, las enfermedades crónicas, la avaricia de lucro, hasta la cobardía, la hipocresía, el odio, la muerte, el ocio, la aflicción, la resignación. Digamos que justo su cuidado para los particulares realistas y los fondos naturales, la voluntad de retratar a los sujetos y a los episodios bíblicos en ambientaciones no estilizadas, sino correspondientes a la verdad de Europa septentrional de su época, logran aumentar el grado de terriblez de sus pinturas. Ya no es posible hacerse ilusiones con la idea de que tal vez esa sangre, ese dolor, tormento y monstruosidad pertenezcan a un plano extraño al de la vivencia diaria, con el pensamiento alentador que todo ello quede

---

<sup>130</sup> Bianco D., 2007, *Bruegel*, Pescio C. (edición de), Giunti Editore, Firenze, p. 21

atrapado en el lienzo, ya que las ciudades, las casas, los campos y los rostros que se distinguen en los cuadros son nuestras ciudades y casas, los campos y los rostros de vecinos y amigos. Si por un lado Bruegel moldea de esta manera el realismo acorde a sus exigencias temáticas, por el otro, como teorizarán los expresionistas muchos siglos después, es con el ojo del alma con que mira la realidad, dado que sólo de esta forma es posible ver lo que a los demás queda invisible. Rostros y paisajes se deforman espantosamente siguiendo su fisonomía interior, su íntima inmoralidad. Ésta embota la conciencia, se propaga con preocupante intensidad, invadiendo lo real y haciéndolo irreconocible. Hombres, animales y objetos, como en las pinturas de Bosch, narran la irradiación del mal, el torcerse de la realidad ante la pesadilla que la aplasta. Como en “Avaricia” de 1557, grabado de la serie calcográfica “Los siete pecados capitales”<sup>131</sup>, unas tijeras gigantes cortan en dos el cuerpo de un usurero como fuera un vil gusano, mientras alrededor, por doquier, todos enloquecen, matan, roban y compiten por el dinero. Tal cual el usurero agarró y molió sus víctimas en la tenaza de la deuda, así esta herramienta iperbólicamente acrecentada que es la tijera despedaza y machaca su cuerpo. Escapados al control de sus creadores, los objetos parecen en muchos casos retorcerse contra ellos, un expediente que vuelve a surgir continuamente en la literatura y en el cine de terror o fantástico. Siniestros y amenazadores, los objetos figurados por Bruegel revelan la subversión del orden natural; las fronteras que separan los mundos se derrumban una tras otra. Como en el Bosco, el *monstrum* no afecta exclusivamente a la dimensión psíquica, se materializa concretamente en el mundo físico exterior: los lugares en que se realizan las epifanías monstruosas pertenecen a la vida cotidiana, son paisajes hogareños convertidos en grandes eriales arrasados por el expandirse de un mal que procede de los hombres y se extiende en el ambiente en que viven. El animarse de los objetos, de los edificios, del mismo paisaje indica exactamente el rebosar de una pesadilla que ya no afecta sólo a la interioridad del sujeto. La pérdida de los confines entre hombres y cosas,

---

<sup>131</sup> Bianco D., 2007, *Bruegel*, Pescio C. (edición de), Giunti Editore, Firenze, pp. 84-85



entre hombres y animales evidencia el avanzar de un caos en el que lo demoníaco se asoma por todas partes. Por si fuera poco, es preciso añadir que casi siempre en sus obras ya no existe la tripartición que, a pesar de todo, Bosch conservaba entre infierno, Tierra y paraíso, y ni siquiera hay al menos la lejana aparición de la divinidad que juzga. Ya todo es azufre e infierno, sin más resquicios contemplables. En vez de describir los singulos personajes que cometen diversos pecados, Bruegel los disponen en grupos, casi “gremios” de condenados, tipos humanos que parecen querer extraer la esencia perversa de cada casta social. Tenemos así “el” hombre, “la” mujer, “el” religioso, “el” burgués, absortos en sus prácticas viciosas, cuentan un mal que es de propiedad del individuo, sino de toda la humanidad. Bruegel no hace más que representar un pueblo oprimido y explotado, engañado y masacrado por una panda de miserables soldados asesinos, lansquenets, éstos también, a su vez, pobre gente que se vendía para ganarse la vida. Bien se intuye en la metáfora del cuadro “Parábola de los ciegos”, pintado un año antes de morir<sup>132</sup>, como la muerte y el desconcierto dominan soberanos en el mundo, el cual, sumido justamente en una ceguera total, es conducido hacia el desastre. Bruegel no puede sino registrar su triunfo, rodeado por un contexto histórico particularmente difícil: apenas estos años la lucha contra Francia, la guerra por la independencia de los Países Bajos, la insurrección de las siete provincias olandesas, las agitaciones y los levantamientos provocados por la Reforma<sup>133</sup>. Al tomar conciencia de la catástrofe inarrestable, Bruegel enfoca una mirada cada vez más desencantada que celebra al final la victoria arrolladora de la destrucción y de la torpeza.

Y nada puede ser más elocuente al respecto que su famosa pintura “El triunfo de la muerte” de 1562, en la cual la tristeza, el horror y la consternación tocan el límite extremo, alcanzando el ápice del genio bruegeliano.

---

<sup>132</sup> De Vecchi P., Cerchiari E., 1995, *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo I, Bompiani Editore, Milano, p. 301

<sup>133</sup> Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano, pp. 277-279



Bruegel. "El triunfo de la muerte". 1562, Madrid (España)

La muerte ha abarcado todo lo creado ya que en el fondo el cielo está ennegrecido por el humo, los mares vomitan cuerpos sin vida sobre la orilla y en la lejanía se divisan incendios infinitos que han quemado la tierra, destruido las últimas edificaciones del hombre y borrado el residual atisbo de belleza: no quedan sino las horcas y los postes de las que cuelgan cadáveres, mientras que la Muerte en persona galopa encima de su caballo mutilando y rematando con su guadaña a los desventurados que encuentra en su frenética persecución. Un ejército interminable de esqueletos avasalla, atropella y extermina a los hombres que en vano intentan huir y que inevitablemente son empujados hacia las legiones de los muertos y sus

trampas colocadas para atraparles. En tanto difuntos siguen resurgiendo de sus tumbas para incorporarse al plotón de esqueletos, los cuales arrastran enteros carros llenos de cráneos y cuerpos pudriéndose. Se remarca la crueldad y la imparcialidad de la muerte, que no hace diferencia entre reyes y contadinos. Como confirmación de ello en el ángulo inferior izquierdo vemos al emperador caído en el suelo y un esqueleto que, riéndose de él, le enseña un reloj de arena para que entienda que ha llegado su momento; a la vez otro esqueleto hurga entre sus barriles colmados de monedas de oro. Justo al lado de esta escena un peregrino es bárbaramente degollado por un enésimo esqueleto, mientras un cardinal es arrastrado ya moribundo. Completa dicha escena, una de las numerosas que se podrían examinar, la imagen dramática de una mujer muerta en el suelo aún llevando su niño en el regazo, con un escuálido perro-esqueleto, arma letal del batallón de los muertos, que olfatea peligrosamente al niño seguramente ya fallecido. Nótese que incluso el formato del cuadro, el gran tamaño y el desarrollo en sentido horizontal, típico de las pinturas de tema histórico, contribuye a resaltar el horror de la representación, otorgándole además una connotación de trágico capítulo conclusivo de la historia humana. Aparte de todo ello, ¿qué ha sido de Dios? En este abismo de oscuridad de él no hay ni la menor traza. No es cosa de poca relevancia, recuérdese que incluso en los juicios universales, en las apocalipsis, y hasta en las sombrías pintura del Bosco, suele haber una prueba del amor divino, aunque nadie la tenga en consideración o quede relagada en último plano, suele mostrarse un santo, un angel, Cristo o alguna referencia a Dios que pueda servir de faro que ilumine el justo sendero. La única cruz que existe en “El triunfo de la muerte” se debe a un mero escrúpulo de realismo, es parte de la escenografía de la vida medieval, como cualquier otro elemento de la cotidianidad, de hecho no se enfatiza de ninguna manera su presencia, no tiene un significado ulterior o trascendente, y simboliza más el tránsito que no la fe. En definitiva esta ausencia de Dios priva de toda esperanza de redención la humanidad, que no tiene guía en las tinieblas y ha de resignarse a la desesperación: surge la terrible como inesperada sospecha que el mismísimo Dios haya muerto o

haya sido derrotado, abdicando su trono y reino a la Muerte, nueva verdadera y eterna emperatriz.

Es realmente difícil solamente imaginarse una representación que esté más cargada de *tremendum*, el *monstrum* característico de la época medieval y tardo-medieval, y las pinturas del Bosco y Bruegel siguen suscitando inquietud y turbación como pocas obras han sido capaces de hacerlo posteriormente. Tal vez sea esta una razón concomitante que contribuyó al que la sucesiva etapa evolutiva del *monstrum* se dirigiera hacia tierras decididamente diferentes, contando con sus demás cualidades y no centrándose casi obsesivamente en el más puro y ciego dolor.

### 3. 2. 6 Teratología y grotesco arcimboldesco

Citar el nombre de Giuseppe Arcimboldo significa referirse de inmediato a un nudo de importancia crucial para la transformación del *monstrum*, el que se coloca perfectamente a medio camino entre hervor renacentista y manierismo barroco: dicho artista en efecto debe considerarse por algunos aspectos post-renacentista, por otros pre-barroco. Él marca el cambio que vira de manera diametralmente opuesta con respecto al giro dado a la cuestión de la representación del *monstrum* por la Edad Media, por el Bosco y Bruegel. De hecho, si con la concepción medieval el fiel de la balanza que sopesaba *tremendum* y *fascinans* se desequilibraba netamente a favor del primero, con Arcimboldo pasa exactamente lo contrario. Es menester, aún así, dar un paso atrás.

Una vez exportados en toda Europa los dictados del Renacimiento, que se sustenta en la recuperación del idealismo clasicista latino-helénico de la antigüedad, se propone con firmeza por doquier la centralidad de la figura humana, la mimesis, la búsqueda del orden riguroso y armónico, la exaltación contra la mortificación, el placer estético contra la resignación al dolor. El hombre reconoce en sí mismo la chispa divina que anima al demiurgo, por lo cual el *monstrum* medieval ha de retroceder drásticamente, preparándose a sufrir una metamorfosis para explotar nuevamente y conocer una nueva era de faustos y triunfos. Será el Barroco que determinará la siguiente mutación del *monstrum*, cómplices los acontecimientos históricos de los que ya hablamos, es decir el surgir del relativismo religioso de la Contrarreforma, el físico evidenciado por el heliocentrismo y los demás descubrimientos científicos, y el antropológico debido a las grandes exploraciones en las que se conocieron nuevas razas humanas. El arte abandona la perfección de lo finito de patrón clásico y abraza a lo infinito, utiliza la perspectiva no como visualización racional del espacio, sino como juego hiperbólico de virtuosismo y espejismo, rechaza la proporción y se deleita con la irregularidad. Elige el efectismo y el metalenguaje, la teatralidad y el sincretismo, deja de interesarse por la verdad y se ocupa



meramente de la apariencia y del engaño. Aquí es donde penetra el *monstrum* grotesco distintivo de la época barroca: el mal y el horror asumen ahora los rasgos de la excepcionalidad, de la anomalía y de la extravagancia, se nutren de lo lúdico, de lo carnavalesco. El *tremendum* se enjaula, se pone en cuarentena, y se vuelve a valorar el lado menos brutal y desgarrador de la ilusión y de la fantasía, se amortigua el horror más ciego y exasperado para entretener con sagacidad la red de la ironía punzante y del sarcasmo amargo. Es como si el *monstrum* medieval fuese filtrado a través de una tupida malla metálica que deja pasar entre sus argollas solamente la sustancia maléfica más enrarecida, menos densa, diluida con un espíritu más risueño e inclinado hacia el contrapunto mordaz, hacia el juego del “mundo al revés”. Si queremos encontrar un precedente histórico que ilustra excelentemente la susodicha sensibilidad, cabe hallarlo en la tan culta como popular Danza Macabra o Danza de la Muerte, tema iconográfico que se ambienta en los lugares sagrados y en los cementerios. El argumento nace probablemente a resultas del terror suscitado por la gran peste negra del siglo XIV, no para aumentar el pavor de la espera, sino para ahuyentar el miedo y familiarizarse con el momento final por medio de la ironía, del sarcasmo. La danza muestra a papas, emperadores, monjes o muchachos que bailan juntos conducidos por esqueletos, celebra la caducidad de la vida y la igualación de las diferencias de riqueza, edad y poder, mezcla lo sagrado con lo profano, el funeral con el júbilo, celebrando los festejos de lo grotesco. El *monstrum* grotesco que marca la fase barroca es en el fondo una gran Danza Macabra extendida a todo aspecto de lo real, elevada a modalidad existencial de contrapunto de la realidad misma.

Este es el horizonte próximo hacia el cual se proyecta la investigación artística de Arcimboldo, ubicada pocos años antes del estallido oficial del fenómeno barroco. Con sus obras el *monstrum tremendum*, quedado en un estado del todo latente en época renacentista o sobrevivido a malas penas en cuanto lección moralizante, se inclina vigorosamente por el *fascinans* grotesco. La convergencia de Renacimiento y Barroco en la poética de Arcimboldo hace que él elabore una perspectiva propensa a la positividad, al

divertimiento, a la risa y también a la confianza en la especulación humana en torno a la naturaleza. Empero, para conseguir una estampa exhaustiva que encuadre el genio arcimboldesco, es preciso tener en cuenta por lo menos una tercera componente fundamental en la formación del artista. Si las abrumadoras visiones de Bosch y Bruegel radican profundamente en la tradición gótica europea, en los monstruos y demonios que adornan catedrales e iglesias medievales, el imaginario de Arcimboldo se conecta con los “caprichos”, nacidos *a latere* del gran arte renacentista y llegados, no sin relevantes modificaciones, hasta los umbrales del siglo XIX, como demuestran los grabados de Goya, quien recupera y revitaliza este género. Los caprichos son un género artístico marginal en que el arbitrio ilimitado de la fantasía, la cual desea traspasar los confines de lo real, puede ejercitarse: oponiéndose al canon clásico, se vuelven una anti-regla que se funda en la imitación alegórica del los grutescos o grotescos, decoraciones fantásticas con mascarones, medusas, peces alados y hojas extravagantes, que se descubrieron en las “grutas”, como se llamaban los restos de la Domus Aurea de Nerón en Roma<sup>134</sup>. Los caprichos se ligaban también al gusto por los bestiarios cultivado en el período medieval. Entre éstos el “*Liber Monstrorum*”, compuesto alrededor del siglo VII-VIII por un anónimo anglosajón<sup>135</sup>, la más completa y autorizada antología de noticias teratológicas del tiempo. La teratología (del griego *teras-teratos*, en castellano “monstruo”) presente en este tratado comprende, al lado de animales y figuras mitológicas, seres deformes como los gemelos siameses, habitantes exóticos cual los Pigmeos o los Etíopes, personificaciones poéticas como la Fama de Virgilio y muchas más rarezas. Los tratados de este tipo se llamaron comúnmente bestiarios ya a partir del siglo XII por la predominancia del material zoológico presente en éstos, y gozaban de fuerte credibilidad. Dentro de este saber enciclopédico, a cada uno de los seres mencionados, fuera un animal, una piedra preciosa o bien una virtud teologal

---

<sup>134</sup> Argan G. C., 1973, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, Firenze, pp. 229-300

<sup>135</sup> Baltrusaitis J., 1993, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, pp. 119-200

personificada, se le asociaba una enseñanza moral o teológica. El mundo helénico-latino generalmente no puso en duda la existencia de monstruos y razas repelentes en las regiones más periféricas de la Tierra, por lo cual el mismo mito de la figura del andrógino descrita por Platón se basó posiblemente en las anomalías que se atribuían a los monstruos que habitaban las tierras de África o Asia. No olvidemos que aquel que se adentraba en esas tierras realmente se encontraba con hipopótamos, elefantes y jirafas: por otro lado el Leviatán de Job, el monstruo marino con dientes espantosos y escamas brillantes, se trataba con toda probabilidad de un cocodrilo. A consolidar las creencias del mundo grecorromano y a garantizar sucesivamente su persistencia a lo largo de la edad medieval, cuando se abandonan las ciudades, declina la agricultura, se derrumban los grandes acueductos romanos y desaparecen las vías imperiales, contribuyeron las testificaciones de algunos acreditados escritores como Plinio el Viejo con la "*Naturalis Historia*" y Caio Julio Solino con las "*Collectanea rerum memorabilium*"<sup>136</sup>, cuya obras se dirigían a hombres que vivían en un territorio cubierto de bosques dentro los cuales se creía que merodeaban monstruos y bestias de todo tipo. Fue por tanto absolutamente normal que los viajeros y exploradores europeos, o al menos los presuntos tales, quienes durante la Edad Media se movieron hacia el este, acabasen por ver aquello que en su opinión debía existir y por hallar lo que según ellos había que encontrar, añadiendo su testimonio a los precedentes sobre la real presencia de monstruos y *mirabilia*. Para el hombre medieval aquellos monstruos, que aparecían también en las páginas miniadas y en los capiteles de las iglesias románicas, eran tan atractivos como para nosotros lo son los animales exóticos del parque zoológico. Debido a ello, tuvo inmenso éxito un falso producto del siglo XII, la "Carta del Preste Juan"<sup>137</sup>, en la que se contaba de un fabuloso reino cristiano en Asia, más allá de las tierras de los infieles, habitado por gentes virtuosas y rico en oro y piedras

---

<sup>136</sup> AA. VV., 2004, *Il bello e le bestie – Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Vergine L., Verzotti G. (edición de), Skira Mart, Milano, p. 14

<sup>137</sup> Sprague de Camp L., Ley W., 1962, *Le terre leggendarie*, Bompiani Editore, Milano, pp. 117-130



preciosas. El mito del Preste Juan sedujo a muchos viajeros, como por ejemplo Marco Polo, los cuales intentaron localizar y descubrir su reino, y, desde un punto de vista político, estimuló la expansión cristiana hacia Oriente. Una de las causas de la atracción que ejerció este reino imaginario fue justamente la descripción de los pueblos maravillosos y de las bestias raras que abitaban en éste, algunas terribles, otras mansas. Terribles eran sin duda el basilisco de aliento envenenado; la quimera de cabeza de León y cuerpo mitad cabra y mitad dragón; el animal leucroco con cuerpo de asno, la parte trasera de ciervo, los muslos de león, pies de caballo, un cuerno bifurcado, una boca recortada hasta las orejas, de la cual salía una voz casi humana y que poseía un solo hueso en lugar de los dientes; la manticora, con tres filas de dientes, cuerpo de león, cola de escorpión, ojos azules, tez de color sangre y silbido de serpiente; las serpientes con cresta en la cabeza, que caminaban sobre piernas y tenían siempre abiertas las fauces de las cuales goteaba veneno; y muchos más. Diferentemente, se incluían entre las criaturas mansas, aun si estrafalarias y grotescas por sus formas o costumbres, seres lejos de cualquier ideal humano de gracia como los acéfalos, con ojos en los hombros y dos agujeros en el pecho a modo de nariz y boca; los andróginos, mitad hombres y mitad mujeres; los astomores que carecían de boca y se alimentaban tan sólo de olores; los bicéfalos de dos cabezas; los poncios, con piernas rectas sin rodilla, pezuña de caballo y el falo en el pecho; los fitos, de cuellos larguísimos y brazos como sierras; los pigmeos, enanos en eterna lucha con las grullas; los esciápodos, dotados de una sola pierna, con la que corrían a toda velocidad y la cual levantaban para descansar a la sombra de su enorme y único pie; y, como último ejemplo, los unicornios, bellísimos caballos con un cuerno en la frente, que podían capturarse exclusivamente poniendo bajo un árbol a una vírgen, para que el animal, sensible al perfume de la virginidad, acudiera para introducir la cabeza en su seno<sup>138</sup>.

Sin embargo, al margen del empuje hacia oriente de los exploradores y de sus fantasías, fue sobre todo desde el Nuevo Mundo que se volcaron de

---

<sup>138</sup> Sprague de Camp L., Ley W., 1962, *Le terre leggendarie*, Bompiani Editore, Milano, pp. 117-130

golpe en Europa formas naturales hasta aquel entonces totalmente desconocidas, tan estrafalarias y extravagantes que se reputó que todas esas maravillas y monstruosidades ubicadas en el Océano Índico por una tradición milenaria, y acerca cuya efectiva existencia se comenzó seriamente a dudar, se encontraran en realidad más allá del Océano Atlántico. Ya Cristoforo Colombo, castellanizado en Cristóbal Colón, en el curso de su primer viaje dio la noticia de la existencia de “gentes de hocico canino” y de otras que nacían “con la cola” <sup>139</sup>. El hecho es que precisamente los *mirabilia* que de continuo se descubrían en los territorios americanos acababan por proporcionar nueva credibilidad a obras antiguas, como la de Plinio, que estaban a punto de ser abandonadas. Viajeros excitados o asustados avistaban en la lejanía animales exóticos o definidos de forma vaga como “deformes”, superponían a esas visiones borrosas el recuerdo de relatos sobre monstruos legendarios, reconfiguraban lo intravisto mediante su bagaje de imágenes de bestiarios, y eso hacía que un manatí se confundiese con una sirena. A ello añádase que en el Renacimiento tardío era difundida y cargada de atractivo la idea de una naturaleza proteiforme, de incesante poder generativo y plástico, capaz de producir, casi artísticamente y con misteriosas finalidades, las formas más insólitas y singulares. Además de los científicos, ansiaban hacer colección de éstas en sus “cámaras de las maravillas” también y en particular modo soberanos, monarcas y príncipes de toda Europa, animados por una curiosidad precientífica que les llevaba a crear ambientes que en cierta medida fueron precursores de los museos de ciencias naturales. Se trataba evidentemente de una práctica ligada a la ostentación del poder y de la riqueza. Uno de los resultados más comunes de esta morbosa predilección por las especies y las criaturas “al límite” fue la presencia prácticamente constante de enanos en el interior de las mansiones señoriles. Los sujetos afectados por enanismo, al igual que, por otra parte, los afectados por gigantismo, pertenecientes a la etnia de los nativos americanos o de los negros de África, eran considerados seres semihumanos o semimonstruosos: criaturas

---

<sup>139</sup> AA. VV., 2004, *Il bello e le bestie – Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all’immaginario scientifico*, Vergine L., Verzotti G. (edición de), Skira Mart, Milano, p. 18

de ponerse en el mismo nivel de objetos curiosos procedentes de un país lejano. Dicha pasión, que ya se manifestó en la Edad Media, se volvió incontenible y se unió a la por los loros y papagayos, de alguna manera complementaria: por un lado enanos y personas de color eran humanos que se acercaban mucho a los animales, por el otro los loros y papagayos rozaban la condición humana en virtud de su capacidad de hablar. En el Renacimiento tardío uno de los milagros de la naturaleza más célebres, en relación con los seres suspendidos entre la índole humana y animal, fue ciertamente el constituido por Petrus Gonzalvus, o Pedro Gonzalvo, y sus hijos afectados por la *hypertrichosis universalis congenita*: una enfermedad hereditaria del sistema pilífero que determina una extensa y espesa presencia de pelos largos varios centímetros en el rostro y en el cuerpo. Nacido alrededor del año 1544 en Tenerife, en las islas Canarias, el “hombre lobo”, también denominado el “hombre hirsuto”, fue conducido a la corte del rey de Francia Enrique II y, una vez muerto éste, pasó a Namur, a la corte de Margarita de Austria, donde contrajo matrimonio<sup>140</sup>. Sus hijos a la mayoría de edad fueron concedidos como don a los parientes de la corona austriaca y no se puede excluir que éstos generaran a su vez hijos exageradamente hirsutos. Hubo una competición entre algunas de las principales cortes europeas, especialmente en ámbito habsbúrgico, para apoderarse de retratos de los miembros de esta desafortunada familia, conforme a una práctica consolidada según la cual, en ausencia de una maravilla concreta, debía poseerse por lo menos, en cualidad de sucedáneo, su representación gráfica para exponerla en la *Wunderkammer*, la “cámara de las maravillas”. Desde todas estas obras pictóricas se saca una confirmación de más acerca de la percepción de los “licántropos” Gonzalvus en cuanto seres participantes contemporáneamente de la naturaleza humana y animal: ellos son retratados de cuerpo entero, como solía hacerse con los nobles, vestidos con ropajes lujosos de colores vivaces, mientras que el entorno en el que se sitúan resulta ser el de una caverna<sup>141</sup>. Un contraste bastante

---

<sup>140</sup> Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano, pp. 305-307

<sup>141</sup> De Turris G., 1998, *Orrori di fine millennium*, Edizioni il Torchio, Roma, pp. 9-10

evidente y objetivamente degradante cuya función era exactamente la de señalar la naturaleza doble y fronteriza de estos individuos, en equilibrio entre los dos polos de la cultura refinada de corte y de la bestialidad primigenia. Además, muy a menudo las miniaturas de los Gonzalvus se insertaban incluso en manuales y publicaciones que por lo demás eran completamente dedicadas a figuraciones de animales y monstruos. Divertimientos, ornamentos y curiosidades de las cortes, enanos, gigantes, gemelos siameses, hombres de color o caracterizados por cualquier anomalía física, no podían de todas formas suscitar el mismo sentimiento complejo y contradictorio, hecho de horror atávico y de repugnancia, pero también de placer y atracción irresistible, que provocaban los numerosos seres totalmente monstruosos cuya inquietante presencia en todas las partes del mundo, incluido el continente europeo, era registrada por la insistente literatura teratológica. También los estudiosos que, refiriéndose al pensamiento aristotélico, más se esforzaban por atribuir las extrañezas de los varios fenómenos a razones científicas, terminaban por admitir que en ciertos casos las extraordinarias aberraciones no podían explicarse sino apelando a intervenciones de tipo sobrenatural. Sobre los principios causantes relativos al origen de los híbridos, de estas aglutaciones de seres diversos e incompatibles, los autores no siempre logran pronunciarse cristalinamente, evitar incertidumbres y embarazos. Las explicaciones más sencillas, las de tipo médico-naturalista, tales como la abundancia o el defecto de materia, por ejemplo, no pueden aplicarse en todas las coyunturas, no bastan para justificar toda la gran variedad y el polimorfismo de los entes. Los teólogos, por su parte, niegan todo atisbo de realidad al mito pagano del Minotauro, fruto de la irracional pasión de Pasífae por la bestia taurina: no puede haber concepción en una relación sexual entre un ser humano y un animal<sup>142</sup>. Sin embargo no faltan doctos que hacen referencia a la zoofilia para fundamentar el nacimiento de monstruos como cerdos, terneros y cabras de facciones humanas o, viceversa, el alumbramiento de hombres de piel de pez o con cola. Asimismo al diablo, en

---

<sup>142</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, p. 319

cuanto puro espíritu, los pensadores cristianos niegan en teoría la facultad de procrear directamente, mas ¿cómo no admitir alguna intervención frente a la aparición de cierto seres estremecedores y completamente deshumanos, justamente parecidos al rey del Averno? Será preciso conceder al menos que, como escribe Fortunio Liceti, el demonio tiene la capacidad de introducir en el útero de las mujeres encintas unas partes de fetos animales, y que estas últimas vayan soldándose con el humano; o que él pueda transformar en *horrendam imaginem* al niño en formación mediante la añadidura de cuernos, cola o garras<sup>143</sup>. Al final, el nacimiento de ciertos monstruos quedaría inexplicable del todo si no fuera interpretado como un preaviso, una amonestación de Dios, un signo de su cólera por los pecados cometidos y una invitación al arrepentimiento súbito. También algunos comportamientos erróneos, imprudentes o blasfemos podían tener como desenlace el nacimiento de un ser semihumano, de un engendro asqueroso. Muy famosos, por ejemplo, y certificados por largo tiempo, eran los efectos nocivos sobre el feto de la imaginación febril femenina: pensamientos ilícitos, así como la emoción provocada por un susto, podían impedir la correcta formación del embrión. Por no hablar de costumbres sexuales consideradas *contra naturam*: muchos monstruos eran con toda probabilidad producto maldito de la excesiva búsqueda del placer, del apareamiento desordenado y violento, de la ingestión de humores corporales y genitales, del coito retrovaginal (el que conlleva la posición de espaldas por parte de la mujer) o del llevado a cabo durante las menstruaciones, período prohibido porque la mujer se está supuestamente “purgando”. Por último, considerése que justo en estos siglos la cultura fue familiarizándose con el interior del cuerpo humano, revelando una monstruosidad interna que se esconde bajo la piel. Pese a que la anatomía había comenzado en el siglo XIV con Mondino de Liuzzi<sup>144</sup>, es a partir del Renacimiento que el arte se vuelve hacia los cuerpos diseccionados en los anfiteatros, que nos otorga

---

<sup>143</sup> Baltrusaitis J., 1993, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, pp. 234-236

<sup>144</sup> Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 249

espléndidas y horripilantes imágenes de seres desollados, reducidos a esqueletos o a una red de nervios y venas desecadas, que una alucinante muestra de órganos internos reluce de forma hiperrealista en los museos anatómicos de cera.

He aquí que, entre caprichos, *mirabilia* de ultramar, pseudociencia teratológica y rudimentos anatómicos, se desarrolla el *fascinans* del grotesco arcimboldesco. Hipérbole, paroxismo, exageración y conmixtión son términos claves del arte de Arcimboldo, intérprete de la cultura mágico-cabalística del siglo XVI y revalorado sólo muy tardíamente en el siglo XX por parte de la pintura surrealista, que fue capaz de entrever la turbación existencial de su puesta en escena. El artista italiano es hijo de su tiempo, se mueve jocosamente hacia la exploración del significado oculto de las cosas, de las correspondencias secretas y enigmáticas entre macrocosmo y microcosmo, de la perfecta homogeneidad de la parte con el todo hasta donde parece imposible divisarla. Las perturbadoras metamorfosis que aparecen en la obra del Bosco y Bruegel, en el arte de Arcimboldo modifican su carácter fantástico desde lo terrorífico hasta lo maravilloso. El gusto por la invención imaginativa, por lo estrambótico y lo excesivo es la tónica de sus trabajos, en los cuales se guarda la contaminación entre el mundo animal, vegetal y mineral presente en el Bosco y en Bruegel. Pero la no separación de las formas, el paso entre lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, el “antropo-zoo-fito-litomorfismo”, ya no denuncia una condición de anarquía moral, expresión del mal que se propaga en el mundo, sino revela la presencia de un orden celado, manifestación de la esencia unitaria de todo lo que existe. Arcimboldo no hace más que representar ese *unus mundus* en que todos los entes hallan su simetría armónica, en que hay integración entre sujeto y realidad circunstante, entre lo *mega* y lo *micron*. En sus obras las facciones humanas toman forma gracias a una construcción fantasiosa donde los diferentes elementos somáticos y los rasgos del rostro son caso por caso suplantados por objetos pertenecientes al mundo vegetal o al inorgánico.



Arcimboldo. "Emperador Rodolfo II como Vertumno". 1591, Sigtuna (Suecia)

Vertumno era el dios romano de origen etrusca que presidía el cambio de las estaciones y de los ritmos biológicos, que protegía la vegetación y los árboles frutales, que personificaba la mutación y al cual en efecto se le atribuía el don de transformarse en todo lo que se le antojara. Éste es el tema de una de las obras arcimboldescas más populares, en la que se sintetiza el sentido global de su pintura. Compuesto por frutos, flores y verduras que representan las cuatro estaciones, el Vertumno de Arcimboldo, que en realidad retrata los rasgos nobiliarios del emperador de Austria Rodolfo II,

encierra en su armonía el perpetuo y ordenado mutar del cosmos y obviamente alude a la comparación entre la potencia divina de Vertumno y la igual de poderosa fuerza político-económica de los Habsburgo<sup>145</sup>. El pintor usa el inevitable efecto extrañante de las contaminaciones no para acobardar a quienes admiran sus obras, sino para pasmarlos. “*É del poeta il fin la meraviglia*”, en castellano hodierno “El fin del poeta es la maravilla”, sostenía Giambattista Marino, exponiendo el manifiesto programático de la poética literaria barroca. Arcimboldo traslada estos dictados desde el campo de la poesía hasta el de la pintura, pero tras la índole de pura diversión que sus cuadros parecen poseer, se esconde, junto a una gran erudición, un refinado estudio psicológico. De hecho la peculiaridad de sus pinturas se reconoce en la penetración y en el intimismo psicológico de sus asuntos, los cuales cobran asombrosamente vida en el brillante y estupefactivo juego combinatorio de formas y colores. Ello se puede observar en las dos series paralelas y complementarias de retratos alegóricos destinados a la representación por un lado de las cuatro estaciones, por el otro de los cuatro elementos de la cosmología aristotélica, pensados para encararse en parejas en el palacio real de la capital austriaca, con cada estación dirigida a un elemento<sup>146</sup>.

Por ejemplo, en “El Invierno”, repetido en diferentes versiones, no se transparentan solamente una ingeniosa y aguda combinación de formas vegetales típicas de esta estación; el retrato, que nace de la integración de los productos del invierno, expresa también su carácter: el ceño hosco y arrugado relata una hostilidad, una dureza, una “leñosidad” tanto física como del ánimo, agarrotado por el envejecimiento y la incomunicación del espíritu. Abrupta, amargada y solitaria, la personificación del invierno es imagen de una naturaleza que se recluye en sí misma, parece sugerir un momento de introversión y recogimiento de los seres humanos y del entero universo.

---

<sup>145</sup> Baltrusaitis J., 1998, *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, Giunti, Firenze, p. 33

<sup>146</sup> Baltrusaitis J., 1998, *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, Giunti, Firenze, p. 39





Arcimboldo. "El invierno". 1563, Viena (Austria)

El invierno es al mismo tiempo el sentimiento humano de cierre y soledad, la fase descendente de la vida y el ocaso temporal de la naturaleza. El mismo mecanismo de excavación psicológica marca también las demás pinturas del artista milanés. En obras tales como "El jurista", "El bibliotecario", o los cuadros reversibles "El cocinero" y "El hortelano", (insignes modelos de férvido virtuosismo en los que unos bodegones se transforman en retratos de persona si se gira la pintura 180 grados), las herramientas de trabajo se amalgaman entre sí mismas para construir el retrato de quienes las

emplean: el yo profesional se reconoce en los utensilios de su propio oficio y estos últimos son alegorías del espíritu que anima la profesión. El pintor italiano parece mirar la realidad con el ojo del naturalista que analiza, clasifica y segmenta lo real para descomponerlo en sus elementos de base, luego libremente intercambiables mediante un complejo sistema de referencias alquímicas y metafóricas. Los semblantes masculinos y femeninos con que se imaginan las estaciones y los elementos naturales, concebidas como parejas que se llaman recíprocamente, son indicios de un proyecto de unificación de lo existente que tiene lejanas raíces filosóficas en el panteísmo. A la curiosidad científica se aglutina así una cultura humanista sobre la que se reflejan incluso arcanos brillos de alquimia y magia: la metamorfosis expresa aquí una correspondencia que alimenta el pasaje subterráneo de energías benéficas y vitales. Exclusivamente en los retratos de precisas figuras profesionales la ironía caricaturesca asume a veces un sabor más amargo, que, denunciando el riesgo de enajenación del individuo, preludia la impactante deshumanidad de los maniqués exánimes de De Chirico y las alucinaciones aviesas de Dalí y los demás surrealistas.

El *monstrum* de Bosch y Bruegel era dominado por un *tremendum* de procedencia luciferina, que dimanaba de una imaginación ctonica detrás de la cual se agitan las oscuras pulsiones del inconsciente; el *monstrum* de Arcimboldo se arraiga en un *fascinans* que es grotesco, reduce la terriblez a un motivo placentero, depurado de sus aspectos perturbadores para llegar a ser, a veces, hasta casi mero ornamento. Lo monstruoso se lee dentro de la categoría de lo raro e irregular, es fenómeno numinoso y prodigioso. A pesar de todo ello, es menester adjuntar a título de apostilla anecdótica la perspicaz observación de Roland Barthes que enfoca el sentido lúdico de la búsqueda arcimboldesca en el marco del sortilegio repulsivo: “Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas remiten, sea cual sea la elegancia del tema alegórico, a un malestar sustancial: el hormigueo. La mezcla de las cosas vivientes [...] dispuestas en un desorden atestado (antes de llegar a la inteligibilidad de la figura final) evoca una vida toda

larval, un pulular de seres vegetativos, gusanos, fetos, vísceras al límite de la vida, no nacidos aún y sin embargo ya putrescentes”<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Barthes R., 2005, *Arcimboldo*, Abscondita, Milano, pp. 66-67

### 3. 2. 7 El *monstrum* especular: su doble índole en el marco romántico

Si lo fantástico arcimbolDESCO parece domesticar transitoriamente lo imaginario, purificándolo de sus atributos inquietantes, la pesadilla no tarda en volver a surgir. El efecto extrañante que sus obras comunican deja de todos modos su marca en el arte, presagiando metamorfosis mucho más aterradoras, donde el *fascinans* ve nuevamente el *tremendum* vigorizarse, con sus rasgos fantasmagóricos y horribles. Es en el arte romántico que lo imaginativo vuelve a cargarse de valores temibles. Lo hórrido y lo diabólico se insinúan en una visión de la realidad caracterizada por la justificación teórico-conceptual del brotar violento del lado antagónico y, no obstante, consustancial de lo real: el *monstrum* especular.

El largo paréntesis neo-clasicista que se perfila en el “siglo de las luces”, el siglo XVIII, no cancela total y definitivamente la representación del mal y de lo feo, los cuales consiguen siempre volver a apuntar llevando el caos dentro del orden. Con la revolución científica activada por Galilei, Newton y Kepler, junto al redescubrimiento del idealismo hiperbólico clasicista y al afirmarse de un nuevo Humanismo, la época barroca se tilda de aberración degenerada afectada y sobrecargada, el uso de la razón ha de extenderse a todo ámbito del saber y hacer humano, mientras que el libre pensamiento y el progreso deben reemplazar al oscurantismo: de esto resulta que lo negativo obsceno tiene irremediablemente que desaparecer. Nace oficialmente la disciplina estética y el *monstrum* conoce un período de marginación, dando la impresión de eclipsarse inexorablemente. Además a inicios del siglo XVIII principió el proceso de escolarización y medicalización que llevó a la normalización y regulación del *monstrum*: ya no prodigio, ni encarnación del Maligno, sino simple malformación genética. Con todo y con eso, que el mal y lo estremecedor sean atractivos es una idea más o menos implícita, como vimos, incluso en el meollo de las reflexiones filosóficas de Burke, Kant y Lessing, ilustrados por excelencia; hay asomos de especulación y aceptación del *monstrum*, respectivamente, en la formulación del concepto de sublime del primero, en la sucesiva profundización y

distinción entre sublime matemático y dinámico del segundo, y en las elucubraciones acerca de lo feo del tercero. A la teoría del sublime, *shock* al tiempo angustiante y placentero provocado por el miedo relativo a nuestra supervivencia ante la inmensidad y la fuerza de la naturaleza, súmese el inédito interés por la anátomo-patología y las autopsias, en nombre de la medicina y del naturalismo, y se tendrán elementos adicionales útiles para rendir cuenta de la inminente explosión y proliferación, más allá de lo imaginable, del *monstrum* en era romántica.

El movimiento romántico constituye todo un hito y un verdadero giro absoluto por lo que atañe al *monstrum*, en primer lugar y sobre todo por la justificación filosófico-estética masiva que se da de éste, por primera vez admitido de veras en el interior de los andamiajes conceptuales oficiales, si no realmente glorificado y aceptado en calidad de pilar imprescindible de la realidad misma. Tan cierto es que desde ahora en adelante, como jamás se había experimentado a lo largo de toda la historia, el repertorio de temas artísticos y literarios estará plagado de vestiglos amenazadores, engendros repulsivos, bestias sangrientas y entidades malignas, tanto corpóreas como abstractas, delineando el muestrario más completo del *monstrum*. A partir del grupo cultural conocido como “*Sturm und Drang*”, se empezó a contraponer al clasicismo y al racionalismo ilustrado la admiración por el espíritu, la magia, la superstición y la imaginación gótico-medieval. El modelo greco-latino se percibe como ajeno, la práctica manierista se estanca en la imitación servil y estéril de cánones considerados obsoletos, por lo cual se lucha para promover un nuevo arte pasional, original, popular, folclórico. Con el fracaso de la utópica Revolución francesa y el regreso a la tradicional estructura geo-política previa realizado por obra de la Restauración, las susodichas tendencias se fortalecen: el nacionalismo vence sobre el cosmopolitismo, la fe sobre el ateísmo, el genio individual y tenebroso, el símbolo, el sueño, el inconsciente, la subjetividad, en resumen el Yo, derrumba los alcázares de la ciencia ilustrada, de la razón activa y vigilante, del idealismo helénico, de la transfiguración apolínea. Es el tiempo de la caída de la aureola” de Baudelaire. Schlegel ensalza el caos vivífico que

cíclicamente desmorona y vuelve a edificar la realidad, el sacrificio y la perenne auto-trascendencia, la búsqueda de lo “interesante” en el abrazo con lo feo y lo repugnante. Hegel desarrolla una apología de la negatividad, la cual existe como indispensable obstáculo destinado a la ascensión del Yo, cuya formación cumple el esquema “tesis-antítesis-síntesis”. Novalis se refiere al continuo y mutuo alternarse de Yo-no Yo, tesis-antítesis, en términos de “sístole y diástole” de la vida cósmica. Estos supuestos teóricos harán que se supere un punto de no retorno: el *monstrum* jamás se volverá a expulsar del reino de la estética, en el cual lo bello siempre quedará en parte manchado por la mugre de lo hediondo y emparentado con lo mortífero. Con la sólida e inexpugnable protección de la filosofía idealista romántica, el *monstrum* emprende dos caminos paralelos que empero se encargan igualmente de desmitificar y dismantelar el Neoclasicismo ilustrado, así como de enseñar una verdad no pacificada, ni estable o sosegadora: por un lado el realismo llevado hasta el detalle más repelente, por el otro la fantasía morbosa que correr el velo de las sombras y las preocupaciones más recónditas del alma. Se trata de las dos facetas que van a componer la índole del *monstrum* especular mentado previamente. Este *monstrum* puede definirse especular ya que representa la realidad constreñida a mirarse en un espejo que le devuelve una imagen igual pero simétricamente opuesta, invertida: constituye una reverberación siniestra e inquietante de la realidad que no es sino la materialización del principio dialéctico que la sustenta. El *monstrum* especular se libera y se desata exactamente cuando se admite que el reflejo negro, el aspecto desagradable y degenerativo de la realidad, es connatural a ésta tanto como el positivo y radiante. El *monstrum* especular es la otra cara de la misma moneda, entreteje lo real y determina las oposiciones axiológicas. Claro está, aceptar tal verdad conlleva enfrentarse a consecuencias fatales: si el mal, lo repugnante y lo destructivo son partes integrantes de la realidad, entonces no se pueden evitar de ninguna manera, hay que resignarse a convivir con éstos, será inútil incluso cerrar los ojos e intentar olvidarlos, porque estarán allí acechando eternamente. Así que con el Romanticismo surge un nuevo estándar de

*monstrum*, ya no el metamórfico clásico, ya no el medieval empapado de *tremendum*, ya no el grotesco arcimbollesco, sino el especular. Esta peculiar encarnación decimonónica del *monstrum* no decaerá nunca, se incorporará, se diluirá o se esconderá bajo nuevas apariencias en sus siguientes evoluciones. Volviendo a la índole bipolar de dicho *monstrum*, la situación que se presenta en el panorama artístico es la descrita a continuación: por una parte la elección del verismo y del naturalismo, con sus temas sórdidos, violentos o humildes, cabalgando la ola del realismo romántico; por la otra la exploración eminentemente psicológica, intrapsíquica de la imaginativa de un Yo consagrado a la melancolía y a la nostalgia. Hablamos de un *monstrum* a la vez realista e imaginativo, cosa que puede parecer incoherente o incluso paradójica y oximorónica, pero cuyas perplejidades se disiparán con una ilustración concreta relativa a la ejemplificación artística. Además, como ya aludimos, la comprensión de la naturaleza dicotómica del *monstrum* especular es para nosotros, los hombres modernos o posmodernos, fácil de intuir, dado que aún hoy es una de las formas predominantes, aunque no la única. Ya pueden pronosticarse las facciones que la crisálida *monstrum* se dispone a cobrar: ésta se encargará de dar cuerpo a las congojas y a los fantasmas personales interiores o bien, quedando en la realidad fenoménica externa accesible a los sentidos, exhibirá el horror tangible de los destrozos y ruinas de las guerras, de las masacres despiadadas. Se ha vuelto impensable rebuscar lo pérfido, malévol y perverso en las apariciones de hipotéticos diablos que rondan nuestras ciudades con horcones en mano, o de perros con tres cabezas con la capacidad de emitir fuego por las fauces; asimismo lo maligno y lo macabro deja de manifestarse en la monstruosidad física de desgraciados que tuvieron la desdicha de nacer con deformaciones congénitas. Ello porque los logros científicos anulan progresivamente la posibilidad de creer seriamente poder encontrar un día una quimera en el jardín de nuestra casa, igual que se está concienciado mayormente con respecto al vivo dolor del prójimo y a la compasión de las miserias ajenas. Tampoco, al respecto, hay que pasar por alto el que la estética empieza a

ocuparse de las emociones que el *tremendum* suscita en los ánimos de los usuarios del arte, enfocándose en la interioridad perceptiva y no en la brujería o en los influjos satánicos que proceden de Lucifer en persona. Las diferentes y complementarias caras del *monstrum* especular hallan amplia exposición en las representaciones de los artistas más dispares. Del lado de la introspección transfiguradora de nuestros espectros psíquicos tenemos al inglés Turner: este pintor se vuelca en la furia de los elementos naturales, filtrados a través de un yo que pierde el sentido objetivo de la percepción y se abandona al atractivo que la fusión de agua, viento, fuego y tierra ejercen sobre éste (por ejemplo “El incendio del Parlamento de Londres”, “Tempestad de nieve en el mar”, “Tormenta de nieve: el ejército de Aníbal atravesando los Alpes”<sup>148</sup>). El alemán C. D. Friedrich está obsesionado por lo sublime, por la inmensidad y la potencia aniquiladora y misteriosa de la naturaleza, de lo infinito, en el que proyectarse probando un éxtasis alucinado, el escalofrío del “vacío” (“Caminante sobre el mar de niebla”, “Monje a la orilla del mar”, “Acantilados blancos en Rügen”). En cambio, del lado verista, aquello inclinado hacia el *monstrum* cotidiano contemporáneo, se puede citar el francés Delacroix con “La matanza de Quíos”, ensamblaje de escenas sombrías que tienen como teatro de referencia la sangrienta guerra de independencia de los griegos contra los otomanos, en la que el pueblo griego es ferozmente oprimido, humillado y exterminado por los invasores. Precedentemente, de forma más impactante y turbadora, el compatriota Gericault se había centrado en el horror estrictamente conectado a la crónica y a la actualidad (“La balsa de la Medusa”, “Fragmentos anatómicos”), así como en la indecible y degradante condición de las personas afectadas por enajenación mental (la célebre serie de retratos del natural de locos, asesinos y monomaníacos)<sup>149</sup>. “La balsa de la Medusa”, pintada entre 1818 y 1819, afronta el argumento del desastre entre crónica, leyenda y *affaire* político. El tema es una acumulación de detalles documentales particularmente escalofriantes, de cuerpos

---

<sup>148</sup> AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano, pp. 91-92

<sup>149</sup> AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano, pp. 99-101



deshechos, de estudio anatómico y fotográfico de los cadáveres. El evento de crónica: un barco naufraga, el capitán y sus oficiales abandonan la tripulación, y los miembros supervivientes, encima de una balsa a la deriva, desesperados, llegan a episodios de canibalismo. Los periódicos publican la noticia, el cuadro de gran tamaño de Gericault es rechazado por la Academia y expuesto en una caseta móvil previo pago de una entrada: un público numeroso paga para ir trivialmente al encuentro del horror<sup>150</sup>.

Sin embargo se revela necesario conceder más espacio a la obra del suizo Füssli y del español Goya, debido a la importancia que los dos artistas cobran en relación con los desarrollos que se verificarán en el mundo del arte. Si Füssli se mueve exclusivamente sobre el fondo del *monstrum* especular imaginativo, aquel capaz de plasmar en el lienzo las sombras del subconsciente, los miedos que se remontan a los instintos primigenios y parecen invencibles, Goya por su parte, plenamente involucrado en estas temáticas, no desatiende de todos modos la faceta verista del horror, la ciega violencia que domina en la vida ordinaria. Cada uno con su estilo, Füssli y Goya cuentan la emersión de un mundo fantástico que asedia el alma y adquiere tonos espantosos. Para ambos lo visible no es más que un fragmento de la realidad, bajo cuyos fenómenos perceptibles se agitan poderosas y arcanas fuerzas cósmicas. Estos artistas, rompiendo la barrera de lo visible, se insinúan en las tierras de la pesadilla, de lo inquietante e incluso de la magia negra.

La imaginación de Füssli se mueve entre mitos y antigüedades, sus fuentes de inspiración preferidas con las que erige un universo visionario dominado por la sensación de terriblez y de amenaza críptica. Al sobrepasar el dato empírico, se da inicio a una incursión en el inconsciente que asume un valor trans-personal, la misma dimensión arquetípica de las grandes tradiciones míticas.

Una de las expresiones más conocidas de semejante poética es indudablemente “La pesadilla” de 1781: una joven en vestimenta de alcoba, cogida en un momento de abandono onírico entre los brazos de Morfeo, es

---

<sup>150</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, pp. 62-64

oprimida por un demonio en la región del vientre, el cual dirige peligrosamente su mirada hacia el espectador, mientras que la cabeza de un caballo de ojos poseídos sale por los cortinajes.



Füssli. “La pesadilla (el Íncubo)”. 1781, Detroit (Estados Unidos)

El tema explícito del cuadro es el ataque nocturno de un ser diabólico, llamado en el folclor romano antiguo *incubus*, contra una doncella, la cual aquí aparece muerta antes que dormida. Es una eventualidad que no puede descartarse, visto que el íncubo era una entidad masculina que solía sentarse o agacharse encima de las durmientes indefensas para transmitirles malos sueños, nutrirse de su energía vital o copular con ellas, a

veces hasta el fallecimiento de las víctimas. Su fama, y la de su correspondiente femenino, el súcubo, irá acrecentándose a lo largo de la Edad Media, donde su implicación en las prácticas brujescas servirá para incriminar muchas supuestas brujas o heréticos. La connotación de estos seres es eminentemente sexual, como desvela la etimología: el íncubo es el monstruo macho que “yace encima” de las mujeres (*in cubare*), el súcubo es el engendro hembra que “yace debajo” (*sub cubare*) de los hombres, aludiendo claramente a las posturas sexuales que tradicionalmente se atribuyen específicamente a los dos sexos. De modo que el tema sobrentendido de la representación es la violación sexual, el abuso, el estupro, como también se induce del tercer elemento que aparece en el lienzo: el caballo. El caballo, en la doctrina freudiana símbolo fálico por antonomasia, desde siempre ha encarnado el deseo desenfrenado y la sexualidad explosiva, y en este caso realiza incluso la acción de “penetrar con la cabeza” por detrás de la cortina. A decir verdad, debería tratarse de una yegua, ya que el título original del cuadro es “*Nightmare*”, vocablo que sí significa “pesadilla”, pero que al pie de la letra debería traducirse como “yegua de la noche”. Ello, aparte de explicar más precisamente la razón de la presencia de este animal en particular en la pintura, se conecta con cierta línea interpretativa que vio desde antaño en el caballo una alegoría del subconsciente. De todas formas, expertos sostienen que, por un juego de asonancias y superposiciones lexicales a lo largo del tiempo, el significado original de la palabra *mare* en la forma compuesta *nightmare* ha sido perdido y olvidado. Acorde a tal hipótesis, este *mare* no procede del germánico con el sentido de “yegua”, que en efecto es bastante fuera de lugar, más bien deriva del término latino *mas-maris*, es decir “macho, varón”. De ahí que *nightmare* signifique entonces “macho de la noche” y encaje a la perfección con el perfil semántico de “íncubo”, o sea “yacer encima”, acción que solamente es atribuible a un ser masculino. Dejando al margen este tipo de consideraciones, el íncubo y la yegua nocturna, tal vez realmente el mismo personaje demoníaco, como sugerido sensatamente por la etimología, hacen su ingreso en un alentador salón burgués poniendo en riesgo el sistema de

valores de la sociedad coeva a Füssli. El sexo y el deseo, la violencia y la muerte, a saber, *Eros* y *Thanatos* gestionados por el inconsciente, pueden hundir en un instante el frágil castillo de certezas y creencias compartidas que sustenta la vida en comunidad. El pintor con su sensibilidad romántica retrata un mundo paralelo repugnante, contrapartida del tranquilo y ordenado fluir cotidiano. Criaturas animales, excéntricas, rabiosas y esquivas, seres aterradores y espectrales resbalan entre los pliegues de lo real, cuando el sueño o el delirio suspenden o disuelven sus confines permeables. La mitología y la cultura popular con sus brujas, sus hadas, sus semi-deidades, sus niños o vírgenes ofrecidas como don, otorgan al pintor suizo la ocasión para efectuar correrías en lo fantástico, del cual él explora sobre todo los aspectos nocturnos. Como en “El silencio” de 1799, “Thor luchando contra la serpiente marina” de 1788, “El despertar de Titania” de 1794, “Titania y Bottom” aproximadamente de 1790, “Satán envoca a Belcebú sobre un mar de fuego” de 1802, “La bruja nocturna visita las brujas de Lapland” de 1796, *et alii*. El expresionismo violento de sus figuras, que se revuelven en movimientos descompuestos y son iluminadas por una luz cortante, como en “Las tres brujas” (1788) o en “Lady Macbeth sonámbula” (1781-1784), confiere a los personajes una intensidad dramática que impresiona al observador. Tal viaje en las pasiones del alma, donde la luminosidad de la conciencia reluce débilmente, casi totalmente oscurada por la potencia de lo incógnito, hipnotizó a los artistas expresionistas y surrealistas, que lo reputarán uno de sus maestros. Al prestar vestidos de su época a sus seres demoníacos que atormentan el sueño de los mortales, o al ambientar el cambio de niños no en el lejano Medievo, sino en el siglo XVIII, Füssli recalca la pertenencia de dichas criaturas a la realidad y hace hincapié en la actualidad de un mundo imaginario que no puede relegarse a las supersticiones y a las leyendas de los siglos pasados, porque sigue viviendo inmutado en el corazón de todo sujeto. Mientras la utopía ilustrada, con su fe en el raciocinio, se tambalea y se viene para abajo, lo irracional romántico conquista cada vez más terreno. El arte pues se deja seducir por todo lo que desquicia las sosegadoras convicciones de la realidad diurna: sueño y locura

son las vías primordiales mediante las que es posible adentrarse en los aciagos territorios del alma.

Recorriendo los mismos senderos, Goya también, como Füssli, da vida a un mundo embrujado que convive con lo diario e irrumpe en ello de súbito. Rico de contraste, el arte de Goya se abre a lo inexplicable misterioso y terrorífico, aunque en su interior albergue tanto obras cercanas al gusto de su tiempo (por ejemplo temas sagrados, retratos de nobles y reales, escenas de vida popular), como las llamadas “pinturas negras”, conocidas por su violencia y malignidad, real o imaginaria. El aficionado de arte en el siglo XIX no podía sino estremecerse frente al torbellino de brujas, arpías y hechiceras que en “El aquelarre” o “El gran cabrón”, parte de la serie pictórica “negra” realizada entre 1819 y 1823<sup>151</sup>, está guiado por un obscuro macho cabrío, el mismísimo Satán. Aquí Goya da la vuelta a la relación entre monstruoso y humano. Para él lo demoníaco y lo aberrante no son fuerzas independientes que se contraponen a la estirpe humana, sino su emanación, su lado oscuro siempre pronto para aflorar bajo la sutil capa de aparente decoro y amabilidad de las personas. Conforme a ello, el macho cabrío que destaca en el centro de la pintura se enseña en contraluz y envuelto en la oscuridad, para poder así perder sus rasgos patentemente bestiales y diabólicos. Estos últimos se transmiten a los seres humanos de aspecto grotesco dispuestos en círculo alrededor de él: mujeres cuyos rostros son deformados y animalizados, las cuales, desalmadas y faltas de inocencia o humanidad, donan sus niños en calidad de ofrenda al animal-divinidad. El macho cabrío además, aparte de simbolizar la brujería, pone de manifiesto, como el sátiro-Pan, el trastocamiento de lo humano y lo animal, ya que es la bestia que se halla en el hombre o, al contrario, el hombre que vive en la bestia. Todo ello perfilado con un trazo muy desenvuelto, pastoso, matérico que hace algo borrosa la imagen y, conjuntamente a la marcha voraginosa del cuadro, contribuye a proveer la obra de una atmósfera densa de pesadilla satánica.

---

<sup>151</sup> AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano, pp. 68-72

Ciertamente un horror mucho más ingente, físico y repulsivo se apoderaba, y todavía lo hace, de los espectadores nada más detener su visión en otra pintura negra de Goya: “Saturno devorando a un hijo”.



Goya. “Saturno devorando a un hijo”. 1819-1823, Madrid (España)

Se trata de un espectáculo realmente gore y macábroy, sobre un fondo absolutamente negro e indefinido, que ha sido objeto de las más variadas interpretaciones críticas: el conflicto generacional entre viejos y la juventud, la



vejez y la enfermedad que acechaban a Goya, el tiempo que cíclica e inexorablemente tarde o temprano lo devora todo, la nación española que tragaba a sus hijos en guerras y revoluciones, la condición humana en los tiempos modernos, o aún la crueldad expresada por la sentencia latina "*homo homini lupus*" utilizada por el filósofo Hobbes. El tema que objetivamente se nos presenta es Saturno, o su correspondiente griego Crono, el cual, habiéndole sido profetizado que uno de sus hijos le destronaría, sistemáticamente desmembra y devora a sus hijos al nacer. El furor expresionista interpreta el mito con despiadada escrupulosidad, esboza la escena de un viejo decrepito que, presa de un arrebatado de locura y con los ojos desorbitados, comete un abominable acto de filicidio, infanticidio y canibalismo con una avidez asombrante. La única nota de color en toda la pintura es justamente el encarnado blancuzco, enfatizado por el claroscuro, del pequeño cadáver asquerosamente hecho pedazos y desgarrado por los dientes del padre homicida, así como el rojo de la sangre que brota de la carne muerta.

En la serie de ochenta grabados "Los caprichos", así como en la otra "Los disparates", Goya, artista de corte que inicialmente se vuelca en una pintura que recoge las influencias del arte italiano y de Velázquez, da libre curso a la expresión de una vena subterránea, sombría y grotesca, en la cual la deformación se pone al servicio de la pesadilla: se mezclan temas como la violencia, el sexo, el prejuicio, la muerte, la ignorancia, el medio, el carnaval, la noche; se lleva a cabo un trabajo que aúna sátira, proverbios, caricaturas y arte. De modo que Goya pinta los monstruos generados por el sueño de la razón, seres fruto de una monstruosidad toda interior. "Los caprichos" nacen del espíritu cínico y dolido de un ilustrado desilusionado que critica ferozmente las estupideces y los crímenes de la sociedad civil, sin por eso albergar en su alma la confianza total en la ciencia y en el progreso típicos de la Ilustración. Goya indica en el interés, en la envidia, en la torpeza y en la superstición los enemigos que el individuo debe combatir para poder elevar su condición. Sin embargo el artista, como todo buen prerromántico, se siente también intrigado y hechizado por esas criaturas deformes, esas

sórdidas brujas, bestias negras y demonios que aluden a las tinieblas que envuelven la sociedad. Según la lección del Bosco, el límite entre lo humano y lo ferino es continuamente superado por el perseguimiento de vicios que deshacen las facciones de quienes persisten en estos mismos, lo grotesco se tiñe de horror, en tanto que la conciencia retrocede consternada ante el asalto del mal. Debido a esta posesión, los rostros humanos pierden su gracia y exhiben una carnalidad mezquina, a la vez que el paisaje se hace progresivamente más lóbrego y evanescente. Una tendencia que con el acercarse de la muerte y el agudizarse de la enfermedad sobresale cada vez más poderosamente en el *monstrum* especular de Goya. Hay sin embargo una diferencia esencial con respecto al Bosco y a Bruegel: lo monstruoso no se hace patente a través de una metamorfosis en la que lo humano se esfuma, en la que lo híbrido suplanta a la persona; en los seres desviados pintados por Goya la humanidad está profundamente inscrita y no evapora, los monstruos son hombres y mujeres que todos conocemos y que de repente revelan su naturaleza secreta. Prescindiendo de la esfera privada, una cadena de sucesos históricos dramáticos contribuye a hacer más triste y desesperada la visión del artista, sobre los cuales él medita y que nos lega bajo la forma de *monstrum* verista. La era napoleónica desuelve las esperanzas de la Revolución Francés, apagando los ideales que la animaron y determinando el ocaso de la fe ilustrada en la razón. Desde portadores del ideario ilustrado que eran, gracias al cual Goya había soñado con poder modificar el atraso cultural de una España atada a anticuadas convenciones y a los privilegios del Antiguo Régimen, los franceses se convierten ahora en enemigos hostiles y odiados. La violaciones, los homicidios y los robos de los que éstos se manchan para sedar la insurrección del pueblo español, que se levanta contra la abdicación del rey Fernando VII a favor de José Bonaparte, hermano de Napoleón, constituyen el ejemplo palmario del prorrumpir de una índole bestial, jamás completamente domada y sólo adormecida<sup>152</sup>. Las descripciones de la guerra en las que insiste repetidamente Goya, hasta llevar a cabo un verdadero y pionero reportaje,

---

<sup>152</sup> Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano, pp. 256-259



no son más que las materializaciones en la historia de la pesadilla, el catastrófico concretarse del mal: frente a estos acaecimientos la confianza del artista en la perspectiva de un futuro mejor se agrietará para siempre. Goya, además de la pintura conmovedora “El tres de mayo de 1808”, prepara una nueva serie de estampas y grabados, titulada “Los desastres de la guerra”, que representa una de las más abiertas denuncias nunca realizadas contra la violencia y donde lo monstruoso no necesita criaturas fantásticas para comparecer en toda su horrenda realidad. Ahorcamientos, estupros de mujeres con hijos, infanticidios, lagos de sangre, montones de cadáveres y las sonrisas complacidas de los verdugos hieren mucho más de cualquier horror previamente retratado por el pintor, que carga aún más de vida y movimiento estas imágenes mediante el uso de una pinceladas suelta, del blanco y negro que rápidamente traza los bocetos.

El *monstrum* especular, pues, sucede al metamórfico clásico, al *tremendum* medieval y a lo grotesco barroco. No obstante ello, el *monstrum* no reniega u olvida sus demás encarnaciones, sobrevividas en el humus popular. Todavía en la época de la naciente burguesía el hombre-bestia continúa ejerciendo una fascinación notable, suscitando una curiosidad enfermiza, provocando la misma sensación hecha de placer y horror que se manifestó en el mundo grecorromano, dentro de la sociedad de corte y a la que nosotros también, hoy día, impulsados por un incoercible instinto voyeurista, no podemos renunciar. Es verdad que en siglo XIX el proceso de “normalización” del monstruo esta más que encaminado, que solamente pocos lo creen efectivamente un mensaje divino; pese a ello, en obediencia a las leyes capitalistas del mercado, la explotación comercial del monstruo, la cual por otra parte no faltó tampoco anteriormente, tomó ventaja extraordinariamente, gracias asimismo a la audacia y desaprensión de muchos empresarios: dinero a cambio de “maravillas”. En museos o circos itinerantes se mostraron, tras el debido pago de una entrada, muchos de aquellos mismo monstruos, a menudo junto a bestias feroces y salvajes, que por siglos y siglos turbaron y encantaron las conciencias de los hombres: gemelos siameses, albinos, gigantes, enanos, hermafroditas, mutilados, focomelos,

niños-leopardos, muchachos de cabeza canina, torsos humanos, chicos-aligators, chicos-aves<sup>153</sup>. Los híbridos humano/animal destacan regularmente en cuanto atracciones principales de todo espectáculo. Con John Merrick, el hombre-elefante vivido a finales del siglo XIX en la Inglaterra victoriana, cuyas vicisitudes y peripecias se retratan en la película de David Lynch “*Elephant man*” de 1980, se concluye, si no la historia de las monstruosidades híbridas, por lo menos la larga estación del *monstrum* numinoso-divino que empezó en el mundo antiguo. Diversas concausas determinaron ello. En primer lugar, su traslado de la vergonzosa e ignominiosa barraca de feria, en la que se podía “admirar” por sólo dos peniques, al hospital, gracias a los cuidados, ciertamente no desenteresados del todo, pero en el conjunto piadosos, manifestados hacia él por parte del doctor Frederick Treves<sup>154</sup>. Conjuntamente la oportunidad que Merrick tuvo de hacer emerger en parte, a través de los testimonios recogidos por el mismo médico, su inmenso dolor y su inefable desgracia por su condición de monstruo, a la vez que su gentileza y delicadeza de ánimo. En segundo lugar, la repugnancia absoluta que generaba su visión, casi sin residuo ninguno de curiosidad agradable; igual que la imposibilidad de experimentar cualquier sentimiento de simpatía por la escalofriante parte animal prevaleciente en su cuerpo. Todos estos factores que acabamos de enumerar valieron para sustraer definitivamente este pobre ser deforme del ámbito de lo maravilloso y sobrenatural. Aun si, increíblemente, el mismo Merrick intentaba quedarse en el interior de dicho ámbito, sosteniendo que el motivo de su aspecto deforme fue un terrible susto probado por su madre, cuando en un circo, durante la gestación, fue arrojada al suelo por un elefante<sup>155</sup>. Así que Merrick era el primero que explicaba el origen de su monstruosidad no según leyes naturales científicas o genéticas, sino bebiendo de la milenaria tradición que hallaba nexos recónditos entre el subconsciente, la psíquica, las visiones y la producción material de

---

<sup>153</sup> Fiedler L., 1981, *Freaks. Miti e immagini dall'io segreto*, Garzanti, Milano, pp. 143-146

<sup>154</sup> Fiedler L., 1981, *Freaks. Miti e immagini dall'io segreto*, Garzanti, Milano, pp. 150-152

<sup>155</sup> Fiedler L., 1981, *Freaks. Miti e immagini dall'io segreto*, Garzanti, Milano, p. 153

engendros, los cuales por tanto resultaban ser una señal tangible de la existencia de insondables fuerzas mágicas, bien divinas o bien satánicas.

### 3. 2. 8 El *monstrum extensum*: el alba del siglo XX entre heridas bélicas y de vanguardia

La sucesiva etapa o hito capaz de marcar un “antes” y un “después” en nuestro recorrido analítico acerca del *monstrum* coincide con la actuación de las llamadas vanguardias artísticas del primer trecho del siglo XX. Cronológicamente situadas tras el atardecer, por diferentes razones, de Positivismo y Simbolismo, éstas nacen bajo el signo de la ruptura más neta con el pasado, teniendo un preciso como obsesivo anhelo de cambio y antagonismo respecto a la cultura dominante. Empero, más allá de las explícitas y teóricas declaraciones de intentos, de los manifiestos y programas ideales de poética, las vanguardias, claro está, en lo concerniente a nuestro específico enfoque investigativo, no realizan una verdadera fractura con respecto al Romanticismo o, mejor dicho, al post-Romanticismo. Puede afirmarse que su aporte estriba en una obra de redefinición y redirección de propósitos y gérmenes que se gestaron en el siglo precedente: la revolución real llevada a cabo por las vanguardias se coloca más en un plano cuantitativo antes que cualitativo, atañe más a la forma y al “discurso” antes que a la sustancia y la “historia”. Dicho de otra manera, las vanguardias heredan del Romanticismo el *monstrum* especular, o sea el oscilante entre horror verista y mal intrapsíquico, para reelaborarlo y sobre todo para hacerse vicarias de su explosión universal en todo horizonte y temática, para hacerse promotoras de su propagación hasta elevarse a *weltanschauung*, en cosmovisión holística. Esta sí es la reforma trascendental efectuada por las vanguardias, que escoltan el *monstrum* hacia una perspectiva global, holística: de esta forma el *monstrum* se vuelve *extensum*, es decir, “extendido”. Pues bien, el auténtico giro epocal que mejor justifica la etiqueta de *extensum*, reside no tanto en el igualmente importante ensanchamiento del alcance del temario artístico, sino en el hecho de que la misma forma, el significante, los recursos expresivos se visten con monstruosidad y violencia. Ya no solamente el objeto de la representación es monstruoso, también lo es la enunciación, la puesta en

escena de dicho objeto: la irrupción de las vanguardias se distingue por la deflagración violenta, en la desfiguración salvaje y en el afeamiento brutal de los códigos expresivos de representación. En ello cifra su fuerza y envergadura, en haber extendido la naturaleza del *monstrum* a la enunciación *in toto*; tan cierto es que la hostilidad y el interés, al mismo tiempo, que estos códigos enunciativos obtienen inmediatamente refleja precisamente la típica esencia de *tremendum* y *fascinans* que desde siempre afecta a lo monstruoso. En definitiva, lo que es *monstrum* no es sólo la sustancia, que de todas formas conoce un enriquecimiento inesperado, sino también la forma, esta misma terrorífica y fascinante, repulsiva y atractiva para sus contemporáneos. Se interpretan al pie de la letra los ideales de desorden de los sentidos, tanto temáticos como estilísticos, propugnados ya por los poetas malditos Rimbaud o Lautréamont, críticos hacia el naturalismo consolador de su época tachado de *kitsch*.

A raíz de la segunda mitad del siglo XIX y especialmente en sus postrimerías, las corrientes románticas, ya algo distante de la cepa ideológica originaria, terminan de desarraigar el paradigma platónico según el cual estética y ciencia de lo bello constituyen un sinónimo perfecto: para aplicar el sello de la oficialidad y convertir en acta irrevocable tal cambio de rumbo se redacta “Estética de lo Feo” de Rosenkranz. Poco más tarde Nietzsche expresa sus ideales inspirados en el nihilismo y en lo dionisiaco, que cristalizan en la conciencia del relativismo universal y de la deriva ética, en el serio reconocimiento de la serena experiencia de lo trágico para rechazar la mentira de toda consolación trascendente o ultraterrena. Mientras que bajo un planteamiento más psicológico Lipps desarrolla su teoría relativa a la empatía estética, a la vez que Freud divulga la interpretación de los sueños y el psicoanálisis, utilizando conceptos tales como inconsciente, *Eros* y *Thanatos* y *Unheimlich*. Al llevar a sus espaldas precedentes así de acreditados y cargados de un alcance tan innovador como arquetípico, buena parte de la cultura del siglo XX surge bajo el signo de una especie de “desasosiego de la modernidad”. El siglo XX está marcado y cruzado por la idea de una crisis peculiar de nuestra época, por

una difundida sensación de malestar y desorientación, de incertidumbre y precariedad. Debido a ello, la misma modernidad es contestada, puesta en discusión, refutada o redefinida y el horizonte conceptual es surcado por un amplio, transversal movimiento intelectual de crítica la modernidad, igual que es atravesado por la sensación de catástrofe y pérdida de significado. Se quieren corroer los pilares de la modernidad o acusar de falsedad la consecución de ésta: el progresivo dominio de la naturaleza, el objetivismo, el razonamiento formal e hipotético, la concepción de la libertad como emancipación social, y, verdadero *sancta sanctorum* de la modernidad, el mito del progreso necesario e infinito. Justo este último aspecto, conjuntamente a la pretensión de objetividad, ha sido más radicalmente puesto en entredicho y brillantemente desmentido por la anecdótica desgracia del transatlántico Titanic el 15 de abril de 1912: el naufragio de este barco, que representaba la máxima expresión de la tecnología naval, al ser el más grande, rápido y lujoso transatlántico del mundo, fue un símbolo grandioso del simultáneo hundimiento de ciencia y progreso. Y lo más desastroso todavía estaba por venir, un evento insensato e irreal, una absurdidad general: la Primera Guerra Mundial (1914-1918). La debacle de la Gran Guerra decretó el verdadero pasaje al siglo XX y no cerró solamente un siglo, el XIX, sino una época entera<sup>156</sup>, creando una fisura en la conciencia intelectual, filosófica, artística y espiritual. Si el siglo XIX fue un período de progreso incesante y de expectativas ilimitadas hacia la ciencia y sus beneficios para la humanidad, ahora en cambio es justo la fe en el progreso que se ve oscurecida drásticamente por el clima cultural anunciador de percepciones amargas acerca del fin inminente: el arte de esta era no puede menos de proponer una y otra vez imágenes de sufrimiento desnudo y alocado, ya que el siglo se abre con un conflicto de inusitada brutalidad, seguido por depresiones económicas incontrolables, regímenes dictatoriales que conducen al poco a una segunda guerra peor todavía, si posible, con decenas y decenas de millones de muertos, genocidios y un mundo para reconstruir.

---

<sup>156</sup> Löwith K., 1999, *Il nichilismo europeo*, Editori Laterza, Bari-Roma, p. 8

El nuevo siglo reniega la visión dialéctica que caracteriza la relación entre bien y mal en la óptica romántica, prefiere dejar pendiente la conciliación y exhibir un horror absoluto, echándolo cruelmente a la cara de una burguesía que mientras tanto se está escolarizando, se está transformando en masa de consumidores y usuarios de un embrionario sistema de *mass media*. En la nueva civilización de la imagen el arte debe forzosamente acostumbrarse a convivir con la producción icónica mediática, cada vez más ubicua e "invasiva", cuyas imágenes son un calco de lo real, un "espejo mecánico", son más "comerciables" y presentables en un marco lúdico-cotidiano. Los medios de masas pues se nutren ávidamente de *monstrum*, siguiendo la tendencia artística hacia el efectismo y lo impresionante, y dirigiéndose a un público tanto más individualista cuanto menor se hace la influencia de las instituciones tradicionales. La estética en cuanto disciplina filosófica es dejada al margen de las evoluciones estilísticas y se pierde detrás de artistas que reivindican la primacía del yo creativo, hacen de la violencia temática y expresiva su bandera, apuntando a herir la percepción del espectador, a ensalzar la inarmonía y la disonancia, a derrumbar el verismo oficial por esclavo de la ideología estatal. Conforme a la línea de pensamiento promovida por la Escuela de Frankfurt, hay que recuperar todo lo que la sociedad ha condenado por ser "feo", y hay que retratarlo "feamente": el *monstrum extensum*, *monstrum* en el contenido, *monstrum* en la forma.

Para poder ahondar y entender realmente cómo se haya llegado a pintar "feamente" con el *monstrum extensum*, rehusando el realismo figurativo, es menester detenerse en la encrucijada surgida a la hora del encuentro entre el mundo artístico y el sistema mediático. En 1893 en París se anuncia el extraordinario invento de la fotografía por parte de Louis Daguerre: ésta es aquel particular procedimiento técnico capaz de producir una imagen bidimensional, es decir plana, correctamente en perspectiva, la cual refleja como en un espejo la realidad. De hecho este fascinante descubrimiento ha sido definido como "espejo dotado de memoria"<sup>157</sup>, visto que permite

---

<sup>157</sup> Grasso A., Scaglioni M., 2003, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano, p. 115

conseguir en un soporte físico unas imágenes equivalentes a las de la visión natural del hombre. A diferencia de los dibujos, de las acuarelas y de los cuadros, que implican la habilidad de la mano humana que extiende el color sobre materiales inertes, la imagen fotográfica se presenta como un dispositivo mecánico que obtiene un calco fotoquímico del mundo, realizado sobre una superficie de papel, u otro material, cubierta de sales de plata sensibles a la acción de la luz<sup>158</sup>. Siempre en la historia del hombre el descubrimiento de una nueva técnica no se debió exclusivamente al genio creativo y al talento del inventor individual, sino que nació por el ansia de responder a una necesidad o exigencia interior profundamente arraigada en el tejido social y cultural de un pueblo. De este modo la fotografía se presenta como la respuesta al antiguo problema de representar en una imagen la realidad del mundo así como la vemos con nuestros ojos y es el fruto de ese grandísimo movimiento artístico, filosófico y científico de la civilización europea que se originó hace más de cuatro siglos con el Humanismo y el Renacimiento italianos. Ésta es la directa descendiente de la imagen en perspectiva que Brunelleschi sistematizó según rigurosos criterios geométricos, de la cámara oscura divulgada por los tratados de Leon Battista Alberti y del objetivo construido por Galilei. La imagen en perspectiva, la fotografía y después los demás medios fotoquímicos (el cine y la televisión) descansan sobre el acervo cultural griego que incidió de forma indeleble sobre el destino de la ciencia, la técnica y el arte. La primera llegó al método empírico-experimental, basado justamente en la observación atenta de lo fenoménico, de la naturaleza; la segunda logró producir herramientas de reproducción de lo visible cada vez más perfectas; y la tercera, la que más nos interesa, intentó desarrollarse lo más posible hacia un realismo óptico, “retínico” (que traduzca literalmente lo percibido por la retina). Esto es el recorrido que a grandes rasgos el arte ha emprendido hasta la segunda mitad del siglo XIX, abarcando totalmente el concepto de mimesis, utilizando la naturaleza como modelo más o menos idealizado, estando siempre pendiente del dato material, físico, fenoménico del objeto

---

<sup>158</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, pp. 74-76



de la representación. La verosimilitud se caracterizó como el único canon válido de un estilo que no podía ser otro que figurativo, la búsqueda espasmódica y obsesiva para devolver en el lienzo la precisión del referente exterior preocupó los artistas en cualquier lugar. Esta tendencia general se fortalece hasta volver un imperativo categórico con el advenimiento del Renacimiento, el cual, aplicando la racionalidad geométrico-matemática al espacio artístico, elabora las leyes de perspectiva para proveer una imagen, un cuadro, un fresco o un bajorrelieve de una perfecta ilusión tridimensional. Leon Battista Alberti con su *“De pictura”* del 1436 difunde en toda Europa occidental las nuevas normas del pintar: en ello se remarca que para evaluar la belleza de un cuadro es “buen juez el espejo”<sup>159</sup>. Pues bien, estas son las pautas que guían el arte hasta el predestinado encuentro al cual ya aludimos precedentemente, el encuentro con el nuevo medio fotoquímico, la fotografía. Será un acontecimiento lleno de importantes consecuencias que sacudirán el sistema arte en su conjunto, un suceso radical que establecerá las directrices de desarrollo para los nuevos movimientos que quedan por venir, y marcará hondamente las futuras modalidades de interacción entre arte y medios de masas. A partir del 1839, año de nacimiento de la fotografía y por lo tanto año cero para la nueva era de los medios fotoquímicos, las audiencias mundiales van progresivamente familiarizándose con el nuevo instrumento de reproducción de lo visible, el cual permite regalar a todos una experiencia “objetiva” de la realidad y es inmediatamente utilizado en todos los frentes de batalla y en todas las situaciones públicas oficiales por los reporteros. La fotografía parece poder, por fin, superar el relativismo de las fuentes, la subjetividad de los puntos de vista, la incertidumbre fisiológica del relato o del dibujo. A pesar de que hoy en día podemos declarar con seguridad que la objetividad de la fotografía es sólo una pura ilusión (porque encuadrar es siempre excluir, porque el encuadre se corresponde siempre a un bien determinado enfoque, y porque cubre un papel fundamental el contexto, el discurso, la narración que se adjunta a la susodicha fotografía), es comprensible como en un primer momento los fáciles entusiasmos del

---

<sup>159</sup> De Vecchi P., Cerchiari E., 1995, *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo I, Bompiani Editore, Milano, pp. 223-224

descubrimiento, un sistema mediático todavía inmaduro, un escaso conocimiento de las dinámicas que lo gobiernan y un espíritu neo-positivista, contribuyesen a relegar el arte a un segundo plano. Hubo incluso quien habló de la desaparición del arte tal cual se la entiende tradicionalmente y del nacimiento de una “nueva pintura mecánica”, intrínsecamente realista, que dictaría la ruina de los individuos equipados de pinceles, lienzos y caballetes. Claro está que todo ello no iba a pasar, más bien la nueva moda de la “escritura con la luz” (foto-grafía) obligaría al mundo del arte a una general renovación. En efecto el escenario artístico reaccionó elaborando una estética totalmente nueva y de ruptura, que provocaría el escándalo de la mayoría de los críticos de la época. El Impresionismo, que surgió sólo veinte-veinticinco años después del nacimiento de la fotografía (aunque la primera exposición oficial llegó en el 1874) fue la primera corriente artística en desarrollarse en un contexto socio-urbano en el que el medio fotográfico ya había alcanzado una posición relevante, fue el primer movimiento en asimilar la praxis fotográfica y en reflexionar sobre ésta. El resultado fue el abandono del concepto tradicional de representación realista, basado en las formas y en el contorno, para abrazar un realismo de tipo foto-perceptivo, dirigido a representar la luz y sus juegos cromáticos cambiantes sobre la naturaleza. El verdadero tema protagonista de los cuadros impresionistas se convierte en la luz, en todas sus manifestaciones: la luz que se filtra entre el follaje de los árboles, que atraviesa el humo en la estación de tren, que hace resplandecer las vestimentas de las damas burguesas o que se refleja en las aguas de un río. En la práctica ello significó alejarse progresivamente de la representación escrupulosamente detallista, de la pincelada “perfecta”, dada con el pleno control de la punta del pincel, que construye minuciosamente los trazos de las figuras. Es verdad que esta nueva poética artística no nace en el vacío, no se crea de la nada, que en la historia del arte ya se iban delineando corrientes que intentaban reaccionar contra el decaimiento del canon clásico, moviéndose hacia nuevas formas de entender el realismo. Piénsese, por un lado, a las investigaciones de la escuela de Barbizon, a la obra de Corot, Millet, Daubigny y Courbet; por otro, a los célebres

precedentes constituidos por la pintura negra de Goya y, sobre todo, por la pintura romántica y única de Turner. Pero el Impresionismo promueve un cambio decisivamente más radical con respecto a la escuela de Barbizon, tanto que su patente esfuerzo para elaborar una nueva manera de relacionarse con lo visible y apartarse del pasado provoca la indignación y la risa de la mayoría de los especialistas del sector, que no se ahorran los comentarios irónicos y consideran sus obras nada más que bocetos preparatorios, así como sus autores unos pintamonas. Por lo que respecta a Turner el discurso, en cambio, es diferente: él fue un espíritu revolucionario y ciertamente fuera de su tiempo, sus estudios sobre la luz y la tendencia a superar el contorno anticipan mucho el Impresionismo, pero fue un caso aislado, no generó un movimiento en que se reconocen, aunque en su heterogeneidad, los diversos exponentes. En suma, al no estar los tiempos maduros, su investigación asumió los rasgos de una originalidad no representativa de su época. Así que caracteriza principalmente el nuevo grupo impresionista su estar entrelazado de forma indisoluble con el espíritu, las ambiciones, las exigencias y los impulsos interiores de la sociedad burguesa del siglo XIX tardío, su simbiosis con el contexto social y con el fermento tecnológico positivista de esos años. La clave de lectura preferida a través de la cual interpretar el Impresionismo resulta ser el nacimiento de la fotografía, del calco fotoquímico de lo real. ¿Por qué? Porque las nuevas fronteras tecnológicas de lo visible empujarán el arte hacia un punto de no retorno al cual difícilmente, o de todas formas mucho más tarde, llegaría por una evolución espontánea. Muchos historiadores del arte se esmeraron en hallar todos los puntos de contacto, los recíprocos préstamos entre Impresionismo y fotografía, una relación tan estrecha que se ha llegado a demostrar la génesis conjunta, la origen común que los une. Las anécdotas históricas parecen venir en ayuda. En abril de 1874 el estudio del célebre fotógrafo Nadar (el primero que hizo conocer la París subterránea del alcantarillado laberíntico y al cual se le atribuye la primera fotografía aérea de la historia), ubicado en el número 35 de la calle “*Boulevard des Capucines*” de París, abre las puertas a una exposición de 165 obras de

artistas pertenecientes a la “*Società anonima des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs*” (“Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores, grabadores”), fundada el año antes<sup>160</sup>. Hablamos de artistas ya no primerizos, que han superado los treinta años y por lo menos trabajan desde hace quince con ferviente pasión, que intentaron estudiar a la “*Ecole des Beaux Arts*” y no pudieron conseguir la consagración oficial por medio de la admisión al *Salon*. No podía haber un inicio más emblemático, una declaración de paternidad más explícita: el Impresionismo procede por genealogía directa de la fotografía, es alumbrado dentro del templo de la fotografía. El mismo término “impresión”, que identifica el nuevo movimiento, es común al lenguaje fotográfico y remite a la impresión de la película. La poética del *carpe diem*, del aprovechar el momento que se escapa, tan querida por los impresionistas, en aquellos años es celebrada exactamente por el medio fotográfico; la composición de sus cuadros, el cuidado por el detalle en primer plano y el corte de las figuras que entran o salen del marco guían el ojo al encuadre fotográfico; la iconografía que tiene como objeto trenes, estaciones, puentes y cuadros de la vida burguesa se transfiere de las fotografías a las obras impresionistas y viceversa; el concepto de serie y serialidad, intrínseco al medio fotográfico, es repetido en algunos ciclos pictóricos de los maestros impresionistas. Pues bien, todas estas similitudes, que ponen de relieve la consonancia y la permeabilidad entre arte impresionista y fotografía, se refieren más que nada al aspecto superficial de la nueva estética propugnada por el movimiento, y no tienen en cuenta la profunda y fecunda mutación de paradigma que determinará un general rechazo del arte hacia la concepción fotográfica de la realidad. No se debe caer en el error acerca de la asunción por parte de los impresionistas de elementos relativos a la elección temática, composición y representación fotográfica, porque ello significaría no captar el calibre de esta transición histórica. Hemos ya aclarado cómo la fotografía constituye una reproducción perfecta de la visión del ser humano, cómo, si comparada con las posibilidades de un pintor, es un medio artífice de un realismo inigualable,

---

<sup>160</sup> Madesani A., 2005, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano, pp. 19-28

más allá de toda capacidad mimética humana, fuera del alcance incluso del más virtuoso de los artistas. En cuanto a exhaustividad de los detalles, reproducción de las sombras, de los trazos, los rasgos, y rendimiento de la textura del objeto representado, la fotografía no conoce rivales. De ahí que el mundo del arte ahora tiene que reelaborar el trauma de no sentirse a la altura de las expectativas que el público alberga con respecto al realismo visual. Un arte que hasta entonces había tenido la vocación de hacerse espejo, de ponerse en competición con ello para devolver imágenes fieles de la realidad, que continuaba estando cargado de los preceptos clásicos y neoclásicos de mimesis de la naturaleza. Un arte que a partir de este momento se ve completamente infravalorada, vacía de sentido, relegada a un rol secundario respecto al protagonismo de la cámara fotográfica: esta había vuelto inútiles años y años de formación artística, así como horas y horas de duro trabajo sobre un lienzo. Esfuerzo inmenso cuanto innecesario, ya que significaría sólo llegar a un resultado que no sería más que una sombra imperfecta de la lustrosa y brillante fotografía. Este complejo de inferioridad del arte es resuelto por el Impresionismo con una solución drástica e ingeniosa: la superación del dato visible “puro y duro”. Aprovechando la intuición que pocos artistas tuvieron precedentemente, desarrollándola de manera más decidida, los impresionistas se alejan de lo icónico. La palabra “icónico” aquí debe ser entendida en el sentido más estrictamente semiótico de signo que tiene una relación de semejanza con la realidad denotada, por lo tanto el “alejamiento de lo icónico” es el alejamiento de una representación verosímil, realista. Rechazando miles de años de normas severas y rígidos códigos de representación, abandonan el respeto sistemática del realismo visual, ya dominio indiscutido del procedimiento fotoquímico, y se dirigen en dirección opuesta a lo fotográfico, lo trascienden, eliminando toda posibilidad de competición con ello. El realismo foto-perceptivo del cual se hacen promotores los impresionistas decide privilegiar deliberadamente la personal percepción de la luz sobre los objetos, una percepción emotiva y subjetiva orientada a coger la individual sensación contra la aséptica visión de la lente fotográfica. También los

impresionistas buscan con insistencia el instante, como hace la toma fotográfica, sin embargo en sus pinturas la fugaz percepción del momento evapora las formas y los contornos, que se disuelven en la luz. Consideran artificiosos los contornos y los trazos nítidos y precisos, así que los sustituyen por manchas de color yuxtapuestas en amplias y espesas pinceladas. A la definición hiperrealista de la cámara de fotos contraponen figuras y elementos borrosos, cuyos límites y separación del fondo no son ni claros ni definidos. La “impresión” de estos artistas es radicalmente diferente de la “impresión” de la película fotográfica, es como si un exceso de luz o su temblor en el aire hiciera desvanecer, derretir y confundir los mismos puentes, trenes, estaciones y vestimentas de señora que en cambio en la fotografía aparecen excepcionalmente netos y limpios. La misma serialidad de la imagen, que en la fotografía funciona como un mecanismo de clonación del prototipo original, demostrando que del mismo carrito se pueden revelar miles y miles de imágenes todas iguales (porque todas correspondientes a la realidad objetiva), en la pintura impresionista demuestra lo opuesto. Por ejemplo en la serie de lienzos, alrededor de cincuenta, pintados por Monet entre 1892 y 1893, que tienen como tema la “Catedral de Rouen”<sup>161</sup>, aunque el artista pintara siempre la misma catedral, la misma fachada occidental, desde el mismo punto de observación, es decir desde su taller en el segundo piso de la tienda “*Au Caprice*” en “*Rue de Gran Pont*”, cada lienzo tiene su propia individualidad y destacadas diferencias, cromáticas y plásticas. Esto sucedía porque la luz cambiaba, y con ésta toda la realidad: la luz era el verdadero tema de esos cuadros, no la catedral. En esta serie, como la de los “Almires” y de las “Ninfeas”, la sensibilidad del artista logra transfigurar el dato objetivo real que se presenta a sus ojos, lo visible es transformado según la sensación del momento, pues es imposible una representación unívoca del mismo dato material.

Era de importancia trascendental detenerse con todo lujo de detalles sobre este nudo fundamental en la historia del arte, de las imágenes y de lo visible. Sin ni siquiera estar plenamente consciente de las extremas secuelas que

---

<sup>161</sup> AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano, pp. 195-197

comportarán en el futuro del arte sus elecciones programáticas y su posición estética, el movimiento impresionista provoca esta ruptura con la concepción del realismo visual tradicional, abriendo en concreto el camino al arte de las vanguardias y en consecuencia al *monstrum extensum*. El alejamiento de lo icónico, el abandono del realismo óptico-retínico, la tendencia al subjetivismo y a la abstracción serán unos de los cimientos de todo el arte futuro, que de ninguna manera podrá ignorar la lección de los impresionistas. La reacción de estos frente a la revolución de la mirada operada por el nacimiento del progenitor de los medios de masas fotoquímicos (la fotografía), abre una distancia que se conservará en el tiempo, crea una escisión todavía hoy irresoluta: por un lado los medios de masas, predispuestos al realismo visual y objetivista, por el otro el arte, introspectivo y subjetivista. Se trata, claro está, de una aproximación, de una esquematización inevitable, pero que no traiciona demasiado la situación real. De hecho, con toda una serie de arreglos, actualizaciones y esclarecimientos, se puede afirmar que todavía hoy se presenta como un modelo válido. La fotografía asumió el color, mientras tanto nació el cine (que se volvió antes sonoro y luego alcanzó él también la dimensión del color), después llegó la televisión (que del blanco y negro pasó al color, y al lado del directo posteriormente puso las transmisiones grabadas), y por último Internet (medio digital y no fotoquímico, pero que utiliza el mismo iconismo). Mientras tanto los mismos artistas se apropiaron de los medios fotoquímicos y no, los asimilaron y aprendieron a utilizarlos como herramientas de expresión; sin por ello desaparecer personajes que por otro lado siguieron reproponiendo un arte de tipo clasicista o tradicional. Sin embargo, todas estas pesadas mutaciones en sustancia no han mellado el escenario que se presentó hace más de un siglo como resultado de aquella división abierta por el Impresionismo. Aún hoy por un lado la inmensa mayoría de los artistas rechaza el objetivismo retínico, por el otro los medios fotoquímicos y esos electro-digitales se dirigen con mayor interés al empirismo visual.

El Impresionismo pues se delinea como una chispa inicial del gran y diversificado fenómeno de desprendimiento de lo icónico llevado adelante

por los artistas de las vanguardias europeas con un cuidado y una predilección particular por el *monstrum*. Al heredar la enseñanza impresionista, encauzados en un planteamiento fuertemente anti-positivista y nihilista, desconfiados e irreverentes ante la oficialidad, decepcionados por los acontecimientos históricos, los artistas pueden forjar el *mostrum extensum*, sin temer que la abstracción subjetiva, deformadora, y la ausencia de formas concretas se apoderen de ellos. El horror y la violencia acometen tanto contra la figuración naturalista, ya dada por anticuada y limitada, como contra el automatismo perceptivo, para abatir el cual se recurre al metalenguaje reiterado, al desembrague (recibiendo en préstamo el término por parte de la narratología) que ponga el acento sobre el “tú” y el “yo” de la enunciación, sobre el discurso antes que la historia. Es exactamente esta desfiguración de la forma expresiva de las obras de arte, su conversión en arma afilada que penetra en la carne de los espectadores, al tiempo que hace irreconocible el tema de la representación, lo que hace que muchísimas personas no vayan más allá del Impresionismo, último débil lazo con lo figurativo, lo que hace que el arte sucesivo quede hermético, arduo y desagradable a los ojos de la mayoría de los ciudadanos. Por otro lado, en lo que afecta de manera estricta al temario de las representaciones vanguardistas, el imaginario artístico, al dejar a los *mass media* la “materialidad” visual del horror fotoquímico que se puede sacar de la realidad visible, opta por entregarse a la indagación del mal eminentemente interior, el que se encarga de los traumas y de los monstruos que siempre quedarán inaccesible al ojo de la cámara foto-cinematográfica.

Examinemos ya lo que significa para las vanguardias devolver el llanto atroz del mundo, llevar a cabo obras que se ocupan del “luto” del cual hablaba Adorno, que desprenden el escalofrío y funcionan como un espejo agrietado: un espejo que refleja el *monstrum* del mundo, la ambigüedad de la contraluz. Empezando desde la vertiente expresionista, es más proficuo tratar sus dos mayores precursores, Ensor y Munch, propiamente unos pre-expresionistas, pero asimilables *tout court* a la antedicha vanguardia, ya que más en ellos que en sus sucesores resaltan las características principales del movimiento.



Mientras el arte simbolista celebra una realidad que se pone más allá de los límites de la experiencia común, refugiándose en una dimensión “otra” enteramente calada por el mito, inteligible para el usuario solamente gracias a la dominación del juego infinito de correspondencias, en cambio el arte expresionista imprime un movimiento inverso de vuelta a la vivencia y a la historia humana. La corriente cultural expresionista brota en la Europa centro-oriental y ya a partir de su nombre explicita su oposición al precedente movimiento impresionista: la expresión contra la impresión. Si en el Impresionismo es la realidad que se proyecta sobre la conciencia subjetiva, la cual de todos modos filtra y altera sus rasgos, en el Expresionismo, al contrario, es el sujeto el que graba su propia visión sobre los objetos. A los expresionistas no interesa la realidad tal cual aparece al ojo, aunque sea una percepción sensorial subjetiva y no fotográfica, sino como está transfigurada por el ánimo. En realidad no se trata de una contraposición neta, más bien es una progresión cada más marcada e incontrovertible hacia el rechazo de lo retínico, percibido como insuficiente, engañoso, frío y vacío. La revolución del lenguaje propuesta por los expresionistas parte de la constatación que la subjetivización efectuada por los impresionistas estaba aún demasiado atada a lógicas de reproducción óptica y visual. Es verdad, como hemos visto, que el Impresionismo se aparta de la objetividad fotográfica y entreve el camino hacia la liberación del dato natural en favor de la percepción individual, pero éste con la realidad manifiesta todavía una actitud sensista, empírica. Aplica una impresión subjetiva, pero una impresión subjetiva que se crea siempre en el interior del campo de lo visible, dentro de los límites del paradigma de la visión: es como decir “pinto lo que mis ojos particulares ven”. El artista expresionista en cambio alardea de una actitud potente, agresiva, corrosiva con respecto a lo real, que se puede resumir de esta forma: “pinto lo que mi alma siente”. El enfoque expresionista se compromete en actuar sobre la realidad, en modificarla. El pincel ya no responde a razones que dependen del ojo, sino del corazón. Los expresionistas ven sin necesidad de servirse de sus ojos, ven prescindiendo de lo que puede ofrecerles la vista y los demás sentidos,

porque ven sin contar con la realidad exterior, equipados de una visión propia interior. Esto explica el uso anti-naturalista del color y la deformación de los asuntos tallados por la luz interior: se re-plasma el mundo fenoménico en un nuevo ímpetu creador. Parece entonces necesario superar las viejas normas de representación, abandonando, por ejemplo, la visión en perspectiva introducida por el arte renacentista, categoría de la razón y no del corazón. En tal esfuerzo el arte primitivo y el dibujo infantil se revelan modelos excepcionales, pero en el intento de representar la dimensión interior, las emociones que distorsionan la realidad natural, la imagen artística se convierte en el espejo concreto en que toman forma las secretas angustias que carcomen el alma. Es un mundo de terrores interiores, de pesadillas diurnas que invaden el arte expresionista, perpetuando la tradición del Bosco y de Goya. Con sus cuadros y grabados Munch y Ensor parecen resucitar aquel *pandemonium*, localizar nuevamente las puertas de ese reino infernal, de modo que los turbamientos del alma vuelven a encarnarse en las figuras a las que ellos dan forma. Al discutir acerca del Expresionismo, a menudo se llama a debatir cierto espíritu nórdico inclinado a la introspección y a la melancolía, afligido por cuestiones existenciales, por consideraciones pesimistas, por una oscura religiosidad al estilo protestante. Los mayores exponentes del movimiento, que se coloca convencionalmente entre el año 1905 y el 1925, desarrollaron, cada uno sobre la base de su propia sensibilidad, temas como el agobio, la angustia psicológica (con respecto al cual es determinante el pensamiento del filósofo danés, otro “nórdico”, Kierkegaard), la precariedad, el vacío existencial, el disgusto, la hipocresía de la sociedad burguesa. Se deduce una vocación para la especulación existencial de lo interior que pudo revelarse importante en el decisivo paso dado en dirección contraria al naturalismo y al realismo cumplido en los primeros años del siglo XX. Así como no debe subestimarse la influencia del nacimiento del segundo medio fotoquímico, el cine, acontecido en 1895. El cine de hecho perfecciona notablemente aquel proceso de reproducción bidimensional de la realidad que la fotografía puso en marcha. Gracias a la rápida sucesión de los fotogramas uno detrás de otro, éste logra recrear el

movimiento, constituyéndose como un verdadero “Santo Sudario” fotoquímico del mundo<sup>162</sup>, en el cual queda grabada su apariencia. Su extraordinaria potencia analógica hacia lo real, unida al desarrollo narrativo que muy pronto asumen las películas, las cuales permiten un fortísimo mecanismo de identificación, convierten el cine, tan enraizado en el tejido viviente, en el nuevo baluarte del realismo retínico. Es lo más parecido al espejo que se haya jamás realizado y se vuelve la fuente privilegiada del imaginario colectivo social. La reacción de contraste y rechazo del mundo del arte hacia lo visible se hace entonces progresivamente más incisiva, a medida que los artistas ven completamente desautorizado su tradicional encargo de reflejar la realidad concreta y tangible. Por lo tanto el Expresionismo se impone en el escenario y avanza con más convicción todavía en el camino hacia el alejamiento de lo icónico.

El belga Ensor, introvertido y misántropo, pasa toda su vida en una soledad crítica y mofadora, de la cual mira y juzga el mundo<sup>163</sup>. Amparado en su eremitorio, él ataca y desenmascara la moral hipócrita de sus contemporáneos, desquiciando con tal fin las reglas de la pintura realista del siglo XIX. Su temperamento acre e hirientemente sarcástico cobra forma en sus obras, frecuentemente no aceptadas en las galerías por su excentricidad, reelaborando el color brillante de los impresionistas y la imaginación maligna de Bruegel. La paleta de Ensor se carga inesperadamente de colores encendidos muy violentos que se combinan con excesiva desenvoltura, transfigurando la realidad a fuerza de vibrantes pincelazos que bosquejan máscaras, cráneos, espectros y demonios envueltos en plumas llamativas y trapos coloreados: el juntar elementos trágicos como calaveras con colores enérgicos tales como el rojo, el azul y el amarillo, es una clara referencia a una dimensión oculta invisible para el ojo y atravesada por el temblor perturbador de lo demoníaco. Para sus temas Ensor tomó motivo de los veraneantes de Ostende, su ciudad natal, que le

---

<sup>162</sup> Casetti F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani Studi, Milano, p. 18

<sup>163</sup> Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano, p. 284

colmaban de repulsión<sup>164</sup>: tanto al retratar a los individuos en cuanto *clowns*, payasos, o esqueletos, como al reemplazar sus caras con máscaras de carnaval, representó la humanidad en su estupidez, vanidad y hastío, satirizando las facetas más típicas del mundo burgués. El entorno pintado por Ensor en “Entrada de Cristo en Bruselas” de 1888 es poblado de bufones, soldados, santurrones en traje para ir a la iglesia, prostitutas, autoridades religiosas y civiles mezcladas a máscaras y esqueletos en frac y chistera: una muchedumbre de seres grotescos festeja a Cristo que entra en la ciudad. Los humanos parecen siluetas inconsistentes y artefactas, se desfrazan para esconder su crisis de identidad e inutilidad palmaria, se mueven entre monstruos que reflejan su esencia y simbolizan la irrupción del caos. Oscilando entre mordacidad e inquietud, entre ambigüedad y obsesión, este carnaval de la locura cubre de soez e inmoralidad al mismo Cristo, convertido en un gran fenómeno de feria en el centro de la pompa de semejante Danza Macabra. En el carnaval dominan las representaciones grotescas del cuerpo, del rostro y de las facciones, que se transforman en máscaras y en muecas de enajenación, las parodias de las cosas sagradas y una licencia total del lenguaje, incluido el blasfemo. En los carnavales y en las fiestas de los locos se concedía subvertir el orden social y las jerarquías, emergían los rasgos bufonescos y vergonzosos de la vida popular: el pueblo se vengaba alegremente del poder feudal y eclesiástico, pretendía reaccionar al miedo a la muerte y al más allá, al terror a las epidemias y a las desgracias que arreciaron durante el año, mediante la ridiculización del diablo y del mundo infernal. Pero el carnaval era posible porque siempre fue el triunfo efímero de todo aquello que en el resto del año se consideraba desagradable o estaba prohibido, porque era un paréntesis permitido o tolerado solamente en algunas ocasiones concretas, ya que en la cotidianidad se celebraban las fiestas religiosas oficiales y se reafirmaba el tradicional respeto por las jerarquías. Pues bien, en la pintura de Ensor aterra exactamente la naturaleza extendida y prolongada del carnaval, ya no inciso transitorio, fugaz revuelta anárquica, sino más bien nuevo antiorden

---

<sup>164</sup> Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano, p. 288

instituido y perenne, locura global, perfidia y escarnio sistemático sin escapes, caos primitivo no solucionado, chocarrería y tosquedad ubicuas. Los demonios y los cuerpos descarnados del artista belga giran por el mundo escarneciendo a los hombres por el terror que atenaza su alma humana. Pero es sobre todo en los grabados que destaca el talento visionario de patrón bosquiano de Ensor. Aquí la muerte enseña su siniestro e ilimitado poder sobre la realidad, en grabados tales como “El descenso de Cristo al infierno”, “Los diablos Dzitts y Hihanox llevando a Cristo al infierno”, “Brujos en la borrasca”, “Cortejo infernal”, “Diablos apaleando a ángeles y arcángeles”<sup>165</sup>. Bajo el asalto de estos demonios la Tierra se fragmenta presa del horror y del desconcierto, en tanto que el alma se rinde frente al poder tétrico de lo irracional. Ello sucede en “La muerte persiguiendo al rebaño de humanos”: en un cielo resplandeciente plagados de monstruos y esqueletos la muerte se apresta a segar sin piedad el río humano de personas, igual de monstruosas, que atestan las calles.

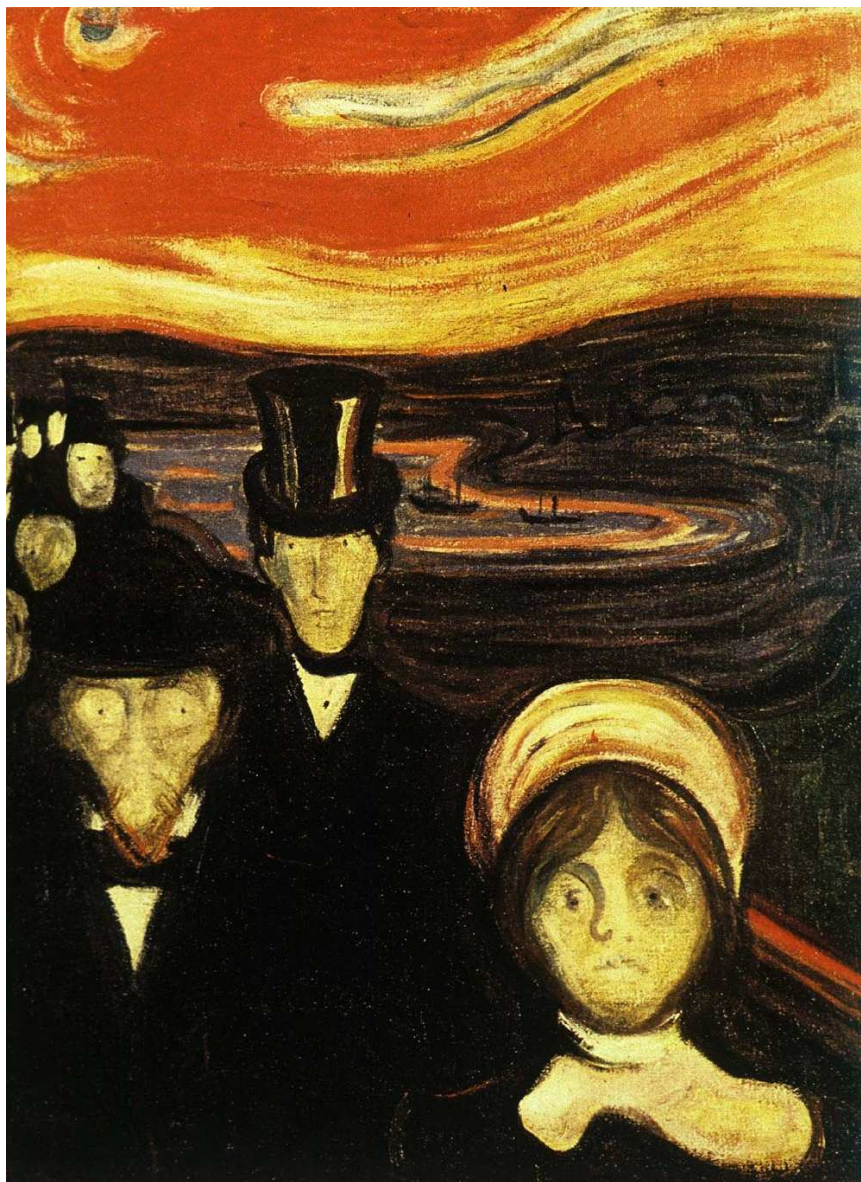
Al terror que se respira en la obra de Ensor hace eco la angustia que embebe la de Munch. Él traduce en imágenes la “enfermedad mortal” descrita por Kierkegaard o también el “mal de vivir” del poeta hermético, y además premio Nobel, Montale. Al ser marcado de forma indeleble por el espectral toque de la muerte que domina la realidad humana, el sufrimiento y el desierto anímico son los sentimientos recorrientes de sus cuadros. Enfermedad y muerte sellan la infancia y la juventud del llamado pintor de la angustia: a los cinco años pierde la madre, que fallece de tuberculosis; a los catorce su hermana, mayor que él, muere por el mismo mal; cuando tiene veinticinco años desaparece incluso el padre. Munch creía firmemente que enfermedad y muerte fueron factores decisivos para su desarrollo individual y artístico. Escribió: “Sin miedo y enfermedad, mi vida sería una barca sin remos”<sup>166</sup>. Lo que justifica el que la muerte en su arte entreteja las fibras de la vida, socavando sus cimientos y desbancándola, absorbiendo parasitaria y

---

<sup>165</sup> Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano, pp. 286-287

<sup>166</sup> Di Stefano E., 2005, *Munch*, Giunti, Firenze, p. 3

lentamente su esencia. Todo lo que es vital lleva encima la condena de la pronta putrescencia, como testimonian los personajes-larvas del pintor noruego. Al mismo tiempo que Freud construye el andamiaje metapsicológico del psicoanálisis, fondado en el dinamismo psíquico de las pulsiones *Eros* y *Thanatos*, Munch llega independientemente a conclusiones análogas, con la diferencia que en su existencialismo, sumido en las frías atmósferas nórdicas, los dos principios dialécticos se reducen a la única y sola ley de muerte, a *Thanatos*: es candente la imposibilidad de evadir el terror que aprisiona el alma. No existe un lugar inmune contra la enfermedad de la congoja, un lugar en que la naturaleza no levante su grito de terror, ya que el pánico es ínsito al mismo concepto de vida: “La muerte en la habitación de la enferma” (1893) y “La niña enferma” (1896), sumamente autobiográficas, relatan el escalofriante horror que contamina una existencia fugaz sobre la que sopla la espantosa presencia de la muerte. Los efectos de semejante e inolvidable presencia se subrayan también en los rostros lívidos, demacrados o asombrosamente rojizos de los burgueses que merodean entre los paisajes inflamados o entre desolados páramos invernales. Con respecto a Ensor los contornos a veces son más perfilados, pero las líneas y los colores no son empleados como medio descriptivo, sino con una función expresiva, alterados en clave anti-naturalista. Lo importante no es describir de modo objetivo una contingencia real, sino sacar un significado humano de la experiencia que se vive en esta realidad, sugerir lo que se advierte. La realidad cede el puesto a un juego cromático independiente, dominado por un movimiento tumultuoso obtenido con unas pinceladas que agrupan y espesan el color. A menudo remolinos de color ocupan el encuadre, espirales de materia encendida irradian dolor: con toda probabilidad la ciclónica marcha de estos horizontes definidos vagamente no es sino la traducción pictórica de la mente atormentada de su autor, del torbellino de sensaciones y emociones que afectan a su psique.



Munch. "Angustia". 1894, Oslo (Noruega)

En "Angustia" de 1894, y asimismo en "Junto al lecho de muerte" (1895), "Muerte en la habitación" (1895), "Primavera" (1889) o "Atardecer en el Paseo Karl Johann" (1892)<sup>167</sup>, los rostros verdes e insectiformes, tanto de hombres como de mujeres y niños, las órbitas contorneadas con el lápiz negro de la muerte, los ojos desencajados y vítreos hacia el vacío, cuentan el mudo horror que los sacude. Munch pinta una multitud de zombis horripilantes, utilizando los colores cianóticos de la desesperación interior. El

---

<sup>167</sup> Di Stefano E., 2005, *Munch*, Giunti, Firenze, pp. 10-16

fondo y el paisaje son los mismos de “El grito”, obra maestra universal de la humanidad, los personajes pasean sin alma y por inercia a lo largo del mismo puente, mientras que el desmoronarse de la textura de la realidad certifica el asalto de demonios parecidos a los de Ensor. Aquí, a diferencia de “El grito”, no tenemos una figura central que grita su dolor e inanidad, arrollando con su onda sonora la realidad circundante, pero igualmente el infierno, trocado en una dimensión interna, tiñe de pánico la pintura, sobre cuyo entorno angustiante se alza el llanto de la misma naturaleza. Lo que Munch es constreñido a escuchar y representar es en efecto el grito incontenible que une la naturaleza y el alma humana.

Contemporáneamente a la investigación llevada adelante por el movimiento expresionista, a sus despiadados rostros marchitos y repugnantes, se asoman al teatro del siglo XX las demás vanguardias históricas, sin poderse delinear precisamente un cuadro taxonómico coherente y exhaustivo de las mismas. Esto se debe al hecho de que a distancia de pocos años se sitúan los orígenes oficiales, a través de manifiestos y exposiciones, del Cubismo (1907), del Futurismo (1909), del amplio y multiforme Abstractismo (1910), no un verdadero movimiento con una ideología precisa, del Dadaísmo (1916), y del Surrealismo (1920), surgido de las cenizas del mismo Dadaísmo<sup>168</sup>. Es difícil trazar unas líneas directrices puntuales y prácticamente imposible el análisis de las diferentes vanguardias por partes separadas, dado que innumerables y extremadamente ramificados son los contactos, las recíprocas influencias y las interacciones entre sí mismas. La sola efectiva unidad de fondo que agrega todas estas dispares influencias es la batalla contra el verismo demagógico de fuente fotográfica, la fuerza destructiva con la que, ya con adquirida madurez y conciencia, se desestructura y se disgrega la grana visible de la realidad, la violencia valiente y “arrogante” de la expresión. Cubistas como Braque y Picasso pretendían una defragmentación del espacio, insistían en la multi-perspectiva que hace irreconocible y monstruosos a los temas, buscando fuentes de inspiración en las máscaras europeas y en el montaje

---

<sup>168</sup> Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano, p. 218



cinematográfico; los manifiestos futuristas elogiaban la velocidad, los coches de carrera, la guerra, el tren, la bofetada en contraposición con el claro de luna y la Victoria de Samotracia, deseaban actos violentos de rebelión, desfiguración y modernización anti-estética; el abstractismo persigue una hermética disolución de las formas, un derretirse de objetos y personas en un caldo primordial cromático que borra toda huella de la tradicional gracia y belleza artística; en el movimiento dadaísta las pretensiones conceptuales y los ultrajes premeditados remiten a lo grotesco indecoroso y perturbador.

Pese a que todas las vanguardias proporcionan importantes contribuciones a la investigación estética y persigan con perseverancia el estudio sistemático de lo extra-retínico, de lo que se perfila más allá de la naturaleza empírica y objetividad fenoménica, por lo que atañe al *monstrum* cobra particular interés el arte surrealista. Los fermentos del movimiento Dadá, animado por un fervor absolutamente nihilista y *nonsense* que lo lleva a la autodestrucción, dan vida, en contrapartida, al Surrealismo, al cual se unen, entre otros, muchos artistas dadá tales como Ernst y Breton. Para los surrealistas la nueva fe será representada por el inconsciente que el psicoanálisis está tratando de sacar a la luz: *Eros* y *Thanatos*, las pulsiones que Freud considera el motor de la psique, se vuelven los temas del arte surrealista. Bajo este punto de vista se ensalza también un autor maldito como el marqués De Sade, por su superación de los límites entre lo decible y lo indecible, por ir más allá del ejercicio normal de las funciones corporales, por su pretensión liberadora, su tendencia a lo insostenible, a la destrucción de tabúes convencionales, y sobre todo por su reconocimiento de la centralidad de los impulsos sexuales en la vida del ser humano. Por otra parte la búsqueda del psiquismo primordial provoca el brotar desordenado de centauros y sirenas, medusas y minotauros, esfinges y sátiros, resucitados de la clasicidad en virtud de los juegos automáticos del pensamiento practicados por los surrealistas, que vuelven a pintarlos de súbito en sus lienzos. El recurrir a figuras míticas derivadas de la mitología clásica o fruto de la fantasía es central en todas las corrientes artísticas dirigidas en indagar y representar la naturaleza celada de las cosas, el sueño o lo irracional, los

cuales se formulan como reproposición continua de motivos arquetípicos viejos como el hombre. Al respecto baste con mentar que la revista-manifiesto de los surrealistas se llamaba *Minotaure* y que la portada del primer número fue diseñada, obviamente con el tema del minotauro, nada menos que por Picasso, desde siempre fascinado por este híbrido. En el momento en que el Surrealismo proclama la supremacía del inconsciente en el arte estallan estrepitosamente el onirismo y la irracionalidad infantil, conllevando además una nueva e insospechada actualidad de las visiones fantásticas del Bosco y Bruegel, extrapolándolas del contexto medieval al que pertenecen: significativamente Dalí y Ernst se declaran sucesores del Bosco<sup>169</sup>. El arte se expresa anárquicamente por imágenes, igual que el inconsciente, y la contigüidad formal entre el lenguaje del inconsciente y el del arte es el nudo central de la concepción surrealista: de hecho, como la palabra, asimismo la imagen surrealista se inspira en la escritura automática que perfila lógicas asociativas ignotas a la razón, que libera la mente de todo freno inhibitorio. El artista de esta manera ofrece al público un punto de vista a menudo insostenible que subvierte el orden existente, sustituyendo lo que se conoce habitualmente por una nueva dimensión habitada por las extravagantes y aterradoras efigies del inconsciente. El acercamiento entre las figuras funciona por asociaciones espontáneas, no por similitud o conceptualismos propios de las altas esferas de la teoría; con mucha frecuencia se realizan juegos de ilusión, de perspectiva, de *trompe l'oeil* o de anamorfosis, que engañan la percepción sensorial: en ello es todo un maestro Magritte. Duchamp en cambio se deleita en la creación de objetos surrealistas o dadaístas, los *ready-made*: tales objetos actúan como provocadores ópticos, máquinas productoras de sentido infinito y no acotable que se burlan del sistema institucionalizado del arte.

Dalí, aparte de Bosch, retoma Arcimboldo: de ahí que en su arte, como en el del pintor italiano, el *tremendum* por lo general tienda a someterse al *fascinans*, aunque no desdeñe aflorar entre sus pliegues de forma oblicua e indirecta, provocando una sensación de malestar inexplicable para el

---

<sup>169</sup> Cinotti M., 1971, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli, Milano, pp. 4-6

espectador. En Dalí el *monstrum* es vehículo de la “super-realidad” o “sobre-realidad”, el universo onírico e intrapsíquico que trasciende la realidad fenoménica y se rebela ante el Super-Yo. Dalí, fundiendo *monstrum* clásico y grotesco, pinta un reino metamórfico donde toda forma se hibrida con otra: su virtuosismo llega a crear fantasmagorías que consisten en imágenes dobles o triples en las cuales cada elemento pertenece a más figuras realizadas en diferentes escalas. Se trata de la continuidad entre humano, animal, vegetal y mineral, del homo-zoo-fito-litomorfismo de Arcimboldo, traducido con recursos realistas y fotográficos, ya que es fortísimo el rechazo del pintor en examen por un inconsciente que se confíe al abstractismo. Un torbellino psicodélico puede trastocar y fusionar los objetos en un caos indefinible, pero el *monstrum* para Dalí debe limitarse a la sustancia y no mellar la forma, referirse al tema y no desbordar en la enunciación, lo que le ganará críticas severas por parte incluso de muchos otros vanguardistas. Para el pintor, escultor, escritor, cineasta y diseñador de moda, muebles e interiores español, no hay confín ninguno entre humano y no humano, el uno se derrite en el otro: mírense el tórax humano dotado de cajones del inconsciente en “Armario antropomorfo con cajones”, o el hombre-montaña en el telón de fondo realizado para el *ballet* “Laberinto”, o aún la obra de título elocuente “Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista”<sup>170</sup>. El proceso de licuefacción que distingue las formas retratadas en sus cuadros, aparte de recordar vagamente la consistencia de lo alimenticio, hace retroceder los objetos y los seres vivientes a su ancestral caldo primordial, matriz indiferenciada de la cual procede todo. Pues bien, en Dalí también se divisa cierta inquietud, palpable en la desarticulación de la identidad en híbridos que poseen los rasgos de la pesadilla, en la sensación de absurdo y misterio que domina las atmósferas y, mucho, en la representación de una sexualidad comprometida y problemática. Los cráneos están siempre presentes, desde las solitarias superficies pintadas avanza el terror de una relación amorosa que puede vivirse solamente en cuanto recíproca agresión: para el artista el erotismo es

---

<sup>170</sup> Romero L., 2003, *Dalí*, Leonardo periodici, Milano, p. 298

uno de los mecanismos que permite la proliferación de las pesadillas, la anatomía femenina es a menudo imagen repugnante que se acompaña de puñales ensangrentados, el placer es violento y cruel, las formas fálicas asaltan sin tregua. Enjambres de insectos y parásitos anidan en sus lienzos, sobre todo hormigas, y tienen apariencia de carroñeros que se nutren de lo podrido: el método paranoico-crítico aplicado a la pintura produce una intensa concentración de imágenes ligadas a obsesiones de castración, onanismo, impotencia, putrefacción e coprofilia.

Sin embargo, quien de veras transmuta el escenario surrealista en la patria de una humanidad apesadumbrada por el horror, destacando así como excepción entre los exponentes del movimiento por su vehemente pesimismo existencial, es Ernst. Su universo quimérico exhibe forestas y lunas cargadas de oscuros presagios, recuperando los miasmas infernales del arte flamenco. Los terrores evocados por sus cuadros parecen radicar en una realidad trascendente propia de los territorios del sueño y de la fantasía, en la cual la mutación es vértigo, la transformación es revelación de lo terrífico, según un procedimiento de progresiva degradación y corrupción de todo lo que existe. Las forestas oscuras, pintadas desde mediados de los años Veinte en adelante, presagian el viento de muerte del nazismo, son habitadas muy frecuentemente por criaturas monstruosas que a veces se camuflan en la vegetación, y anuncian la invasión de fuerzas incontrolables que avasallarán Europa entera<sup>171</sup>. Los temores inefables de Ernst son los mismos que en esos años gravitan sobre los hombros del mundo. El tema de la foresta impenetrable, como en “El bosque embalsamado” (1933), “El ojo del silencio” (1943-1944), o en “Naturaleza al amanecer” (1938), no recluye sólo el hervir irracional del alma alemana, es también imagen de las profundidades de la psique, con su arcanos e intrincados recovecos. La foresta se anima de fantasmas personales y colectivos: los híbridos que combinan elementos vegetales y animales, paridos por el estro inagotable del pintor, aparte de ser la materialización de angustias y pavores personales, se vuelven asimismo la espantosa manifestación de una sombra

---

<sup>171</sup> Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano, pp. 344-346

olvidada que el racionalismo de la cultura moderna, con su supremacía tecnológica, creyó erróneamente poder embridar. El surgir de estas atroces hordas barbáricas que presionan en los confines de la Europa presuntamente civilizada, pero desmemoriada respecto a su inconsciente, es secuela de una triste meditación acerca del futuro por parte de Ernst. Las ciudades y las selvas se apagan, desaparece el elemento humano y en una atmósfera de sensible terror, de paisajes petrificados y abandonados como ruinas, hormigean seres repelentes, mutantes generados por una catástrofe. La naturaleza con sus rasgos enmarañados infunde miedo y grima, dispuesta como está para moler al incauto visitante humano. Entre estas formas torcidas, tendidas en un espasmo, se asoman engendros alarmantes con un aire dolorosamente famélico. Madre naturaleza, contaminada por el mal, se retuerce contra el hombre, amenazándole con sus mefistofélicos mutantes. Exclusivamente el híbrido Loplop, de nombre de sabor dadaísta, mitad hombre y mitad pájaro, puede recortarse por encima del mal, simbolizando el único elemento de esperanza en el océano de soledad de Ernst: comparece en muchas raras pinturas, posee las alas, comparte algo de la esencia celestial, puede volar, así que el artista tiende a identificarse con tal misterioso personaje.

Las sobredichas forestas y los monstruos que en éstas merodean se hallan también en la personalísima versión de Ernst del tema religioso “La tentación de San Antonio” de 1945. El pintor inventa<sup>172</sup> y pone a punto un procedimiento para generar espontánea e inconscientemente la flora y la fauna monstruosa, que cumple perfectamente con los dictados de la escritura automática hechos famosos por la escuela surrealista, al tiempo que se impone como uno de los más serios experimentos en el arte del siglo XX: el *frottage*, vocablo que indica el frotamiento de los materiales involucrados en el trabajo artístico.

---

<sup>172</sup> Karcher E., 1991, *Otto Dix 1891-1969. La vita e le opere*, Taschen, Colonia, pp. 215-216



Ernst. "La tentación de San Antonio". 1945, Duisburg (Alemania)

El *frottage* es una técnica que estriba en un juego gráfico llevado a cabo comúnmente por los niños, modelo y referencia constante de la poética surrealista, y que consiste en aplicar el papel sobre una superficie rugosa cualquiera (madera, hojas, piedra) para luego frotarlo con un lápiz de manera tal que aparezca el dibujo de las asperidades de abajo: tanto las nervaduras de una hoja, como las vetas de la madera o bien la textura irregular de una piedra. Según se prosigue en el juego, en aquellas figuras casuales, precisamente como con las manchas de tinta usadas en las pruebas psicoanalíticas, la mente del artista ve imágenes insólitas: animales,

objetos, paisajes y siluetas enigmáticas. Sucesivamente las imágenes se completan con la intervención intencional del dibujante que, mediante la añadidura de algún contorno o detalle, hace que la visión se vuelva reconocible para todos. Es algo muy parecido al juego surrealista de los “cadáveres exquisitos”, en los que cada uno de los participantes escribe una frase o comienza a trazar una figura, luego se dobla el papel y el jugador siguiente continúa a ciegas, creando así secuencias y combinaciones inusuales como la preconizada por Lautréamont: “bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un sombrero sobre una mesa de operaciones”<sup>173</sup>. Con el *frottage* cobraron vida incluso las especies vegetales y animales que aparecen en “La tentación de San Antonio”, germinando por genealogía directa del inconsciente de Ernst. Él explicó el simbolismo del cuadro: “El agua estancada simboliza el alma enfermiza de San Antonio, que pide socorro y luz, y recibe, como respuesta, el eco de su miedo y las carcajadas de los monstruos que brotan de la imaginación del santo”<sup>174</sup>. San Antonio con su hábito bermejo yace supino y trastornado, en tanto que seres fantásticos y repulsivos le infligen torturas horribles dentro de un entorno embrujado. Los monstruos son una miscelánea de reptiles, pájaros, mamíferos y hombres. Aunque la imaginación expresada en esta pintura y la temática artística se vincula estrechamente con el surrealismo, el *monstrum extensum* de Ernst aquí está afectado por las influencias de la tradición alemán-flamenca medieval, calada de *tremendum*.

En el siguiente y último apartado de la presente sección se nos proporcionará la ocasión de comprobar como las fijaciones y las obsesiones pre y posbélicas de Ernst se enriquezcan de nuevas sugerencias, se carguen de nuevos matices, a la luz de los principales sucesos de la segunda mitad del siglo XX y de la consiguiente renovación de las mismas aprensiones de siempre, las cuales se esconden bajo la capa sutil del perpetuo cambio aparente.

---

<sup>173</sup> Breton A., 1987, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino, pp. 66-67

<sup>174</sup> Ulrich B., 2003, *Max Ernst*, Taschen, Colonia, p. 44

### 3. 2. 9 Canales humanas y biomecanoides en serie: el *exanimis* y el panorama contemporáneo

Con la actuación de las vanguardias históricas hemos visto recortarse un *monstrum* que, consciente de lo realizado por el *monstrum* especular romántico, privilegió sin embargo las sendas que conducían a su anverso imaginativo e ignoró del todo, es más, rechazó profundamente su reverso verista u óptico-retínico. Lo imaginativo y lo verista fueron las reacciones gestadas por el Romanticismo para contrastar el Neoclasicismo y el Manierismo *kitsch*; en cambio las vanguardias maduraron una impetuosa animadversión hacia el verismo óptico para evadir los esquemas de un arte oficial completamente artefacto y estéril, para encontrar nuevas expresiones que volvieran a conferir al arte un sentido ante las reproducciones icónicas “perfectas” de los medios de masas, y para devolver en los lienzos el horror circundante que obligaba a cerrar definitivamente la era del idealismo. Dicho *monstrum* de las vanguardias del siglo XX lo denominamos *extensum*, dado que se extendió como una mancha de aceite, llagando crudamente toda esfera de lo real y desbordándose de los territorios de los temas artísticos para vestir el mismo lenguaje signifiante con su violenta monstruosidad. ¿Cuáles, entonces, los posibles márgenes de desarrollo para el *monstrum* contemporáneo?

En primer lugar téngase presente que en la segunda mitad del siglo recién terminado se llega a ese “algo informe y cambiante” llamado posmodernidad, que, pese a su naturaleza multiforme y caótica, resulta de todas formas descriptible como una suerte de reacción o alejamiento de la modernidad, interpretada generalmente como triunfo del positivismo tecnocéntrico y racionalista. Tal crisálida de lo anti-moderno se basa en una compartida aceptación del advenimiento de una crisis de la modernidad y de la razón. Desde los justificados temores por un “Prometeo desencadenado”, que aniquile el mismo planeta del cual procede en el nombre de la tecnología, hasta las preocupaciones éticas por el futuro de la raza humana dominado por una genética descontrolada, he aquí que, en todos los casos, lo que



emerge es una aguda percepción de la crisis. En el siglo XX la modernidad ha revelado su lado oscuro, su íntima esencia inquietante, de la manera más evidente, dando vida a una genérica ansiedad que todos perciben. Presenciar el antedicho siglo o nacer en éste ha sido con toda certeza una carga onerosa antes que un honor, al tratarse de un período que, con o contra razón, ha sido definido como el más terrible de la historia occidental y el más violento en la historia de la humanidad<sup>175</sup>. Un siglo que desde el punto de vista de la situación psicológica, espiritual y religiosa ha quedado suspendido en una condición de perplejidad entre la fe y la incredulidad, la esperanza y la desesperación, discurriendo prácticamente a la sombra del nihilismo. En efecto ha sido, como ya dijimos, el siglo del hundimiento del Titanic, de las dos funestas guerras mundiales, de los totalitarismos opuestos y sin embargo iguales, de los exterminios organizados, de las máquinas bélicas cuya potencia inmensamente destructiva puede desatarse con sólo apretar un simple botón, del brusco y definitivo ocaso del orden mundial encetrado en la primacía europea, de la instauración de un régimen de guerra fría con la división global en dos grandes bloques contrapuestos, del espectro constante de una guerra atómica final. Un siglo, en suma, constelado desde el principio hasta el fin por el horror debido a las posibilidades regresivas que se ciernen sobre la humanidad, del holocausto al despotismo, del fanatismo al terrorismo, llegando a nuestros días, al atentado del 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas, a la segunda guerra en Irak y a la de Afganistán. Los exterminios programados y sus campos, en particular la *Shoah* de los judíos a manos de los nazis, más de una vez han sido interpretados no como el antítesis de la civilización moderna, técnica e industrial, más bien como su cara oculta, un producto legítimo y auténtico de la civilización occidental, de la cual ponían de relieve el lado negro y destructor. El enlace intrínseco entre modernidad y holocausto ha sido indagado con esmero especial, entre otros, por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, quien propuso justamente juzgar la *Shoah* en cuanto fenómeno típicamente moderno que no se puede

---

<sup>175</sup> Traverso E., 2004, *Auschwitz e gli intellettuali*, Il Mulino, Bologna, p. 228

comprender fuera del contexto de las tendencias culturales y de las conquistas técnicas de la modernidad, a saber: “un raro, aunque significativo y fiable, test de las posibilidades latentes connaturales a la sociedad moderna”<sup>176</sup>. Pero al mismo tiempo Bauman ha procurado también no caer en la idea según la cual la burocracia moderna o la cultura de la racionalidad instrumental que ésta encarna deben necesariamente desembocar en fenómenos parecidos al holocausto; la civilización moderna de hecho no puede considerarse la condición suficiente del genocidio, sino su condición necesaria: dicho de otra manera, el que el holocausto sea una manifestación de lo moderno no implica que la modernidad coincida con el holocausto<sup>177</sup>. Cabe que el mundo de la democracia planificada industrialmente, de la producción mecanizada conforme a los cimientos técnicos y científicos, de la comunicación y de la formación a través de los medios de masas, de la evolución darwiniana según las leyes de la selección natural, de la “muerte de Dios”, de la higiene generalizada y de la investigación del pasado acorde a rigurosos criterios historiográficos, sean prerequisites necesarios para el genocidio a gran escala. Esta duda desasosegante, el pánico de la transformación de los sujetos en números, la amenaza de la cosificación universal, el espectro de la eclipse de la razón y del nacimiento de la sociedad a una dimensión pronosticado por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, engendran una sensación común de ajenidad al espíritu moderno, de rechazo hacia el presente visto como “suicida”, de voluntad de cambio neto o de vuelta al pasado.

En segundo lugar, ciñéndonos al campo más estrechamente artístico, se registra la desaparición casi total de movimientos, corrientes o escuelas capaces de redactar manifiestos y proporcionar pautas que actúen como modelo importante para los artistas: el individualismo cada vez más acentuado y la desconfianza en todo lo que se presente aún sólo vagamente bajo la apariencia de la institución o del conformismo induce a los artistas a emprender cada uno su camino individual con sus principios e ideales,

---

<sup>176</sup> Bauman Z., 1992, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, pp. 14-30

<sup>177</sup> Bauman Z., 1992, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, pp. 32-37

recelando de las fáciles etiquetas y de las incorporaciones simplistas a grupos de pensamiento más amplios y definidos. Además hay que referir un nuevo meta-planteamiento surgido en el mundo del arte, siempre bajo el signo de la contraposición a lo óptico-retínico, ya dado por imprescindible, pero que conlleva una segunda fase de contraste al sistema de los *mass media*. La primera forma de reacción contra los medios de masas, como comentamos, florece con el Impresionismo y avanza hasta el Abstractismo, pudiéndose definir como fase del “alejamiento de lo icónico”. El Abstractismo rompió con coraje todos los esquemas de lo visible y cortó definitivamente el cordón umbilical de la representación realista, cumpliendo un salto adelante hacia la subjetivización pura. Sus aventuras artísticas alcanzan una clase de representación totalmente simbólica y metafísica: desde Kandinskij hasta el *Action Painting* de Pollock, el Informalismo de De Kooning, Kline y Rothko, el Espacialismo de Fontana y el arte conceptual. El Abstractismo tiene como propósito el comunicar contenidos y significados sin tomar prestado nada de la realidad extra-pictórica, sin preocuparse de lo que existe tras los bordes del lienzo. El fin es expresar una dimensión paralela, artificial, “extraterrestre” por conceptos plásticos (como “lleno-vacío” o “compacto-dividido”), lineales (como “largo-corto” o “blando-anguloso”), cromáticos (como “caliente-frío” o “distensión-excitación”) y generalmente espaciales (como “alto-bajo” o “abierto-cerrado”). El deseo de conceptualidad abstracta, de expresión “sin significado”, se explica como voluntad de los autores de acentuar esas peculiaridades del arte que son inaccesibles al automatismo técnico del medio fotográfico y cinematográfico, que se han impuesto como principales creadores de iconos para la sociedad de masas. El extremo ultraje a la reproducción de índole óptico-fotográfica, el destierro completo de la dimensión sensible y del realismo, se consigue con la obra de Malevich. Su Suprematismo, definición acuñada por él mismo y relativa exclusivamente a su figura, sostiene la supremacía del sentimiento auténtico sobre la materia: las cosas, los objetos y también los ideales deben sustituirse con la emoción pura. El arte de Raffaello, Velazquez o Vermeer es para Malevich carente de sentido porque se crea por acumulación de “cosas”, tiene como único fin la

reproducción de objetos tangibles y aspira exclusivamente a suscitar la maravilla por el virtuosismo implícito en la realización de la copia perfecta. Opina que el arte se quedó muchos siglos estancado en la errada creencia que se debe medir la capacidad de provocar emociones basándose en la verosimilitud de la ilusión, permaneciendo en una evaluación puramente técnica y mecánica de la obra del artista. En resumen se ha siempre confundido el arte con la referencialidad. O, peor aún, el arte ha sido sometido al Estado y a la religión, asumiendo una despreciable connotación utilitarista y ocultando intereses políticos y económicos. Malevich desea la muerte de tal concepción del arte y hasta la fecha su producción representa una de las formas más radicales y extremas de oposición al figurativo. En particular, “Composición suprematista: blanco sobre blanco” de 1918 figura entre las operaciones más osadas de toda la historia del arte en general. La clave es el minimalismo, llevado hasta las extremas consecuencias. Nos encontramos ante el desierto de la figuración, una desolación en la que no se puede percibir otra cosa sino una sensación indescriptible que invade el todo. Están prácticamente ausentes el espacio y el color, es decir dos de los elementos constitutivos de cualquier tipo de representación. Tenemos un lienzo blanco sobre el cual se perfila un cuadrado dispuesto en posición diagonal, también blanco. Se percibe un tenue resalto de la figura cuadrada sobre el fondo por el diferente tipo de blanco con que se ha pintado, un blanco que tiende más bien hacia el azul celeste muy claro. Ya Kandinskij era completamente abstracto, pero por lo menos ofrecía al público la posibilidad de disfrutar del placer estético dado por la esmerada y compleja composición plástica, el vivo juego cromático y el apoyo interpretativo que se encuentra en el título de sabor musical de sus obras. Aquí de veras no se concede nada al espectador, está solo, abandonado frente esta experiencia de privación y ausencia, delante de la “avaricia artística” de Malevich: si no fuera por el matiz de blanco, se percibiría únicamente el vacío absoluto del lienzo inmaculado, quizá no se podría tampoco hablar de representación pictórica. Sólo un placer exquisitamente intelectual se puede sacar de la contemplación de “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”, para quienes

tengan la sensibilidad, el bagaje cultural y la voluntad de emprender un viaje hermenéutico en el que no hay referencias seguras. Una vez alcanzada la cumbre máxima del abstractismo, tras haber probado la forma más extrema de alejamiento del realismo icónico, el primer acercamiento madurado en el mundo del arte contra la perfección del realismo óptico-retínico puede darse por cumplido. A pesar de que, incluso hoy en día, se trata del planteamiento preferido por la mayoría de los artistas para rescatar sus obras y proveerlas de un nuevo significado que exceda la copia sistemática y literal de la realidad visible, a partir de los años Cincuenta, conjuntamente con la llegada de la televisión, en las obras de los artistas se pone al lado otra manera de relacionarse con la imagen fotográfica, fílmica y ahora televisiva también: nace el segundo paradigma del “trastocamiento de lo icónico”. Si el cine a color es cada vez más conocido por el gran público y se puede considerar como la línea de meta del realismo fotoquímico (porque combina la dimensión cromática con el movimiento de la imagen), la televisión es la verdadera innovación que irrumpe en el panorama mediático. Estamos hablando de un medio que en muchos países, como Italia, contribuyó a la unificación geográfico-cultural y a la creación de un espíritu nacional más de lo hecho por noventa años de drásticas y desafortunadas intervenciones estatales, más de lo conseguido por el sistema escolar y legislativo<sup>178</sup>. La televisión forjó un sentido de compartición y participación comunitaria de rituales, eventos y entretenimientos, un sentido de pertenencia a un único contexto social, que fueron notablemente mayores, como intensidad y rapidez, con respecto a las previas experiencias mediáticas. La imagen televisiva une la reproducción mimética del movimiento y de la vida del cine con la dimensión familiar, doméstica, íntima y privada de la radio. Obviamente su calidad visual es mediocre comparada con la fílmica, así como su recepción puede ser distraída e intermitente, a causa de la ausencia de un lugar designado para la visión, lo que en cambio es proporcionado con la sala cinematográfica. Pero la televisión, además de integrar oído, vista y movimiento, destaca por su inmediatez, por su estar en

---

<sup>178</sup> Grasso A., Scaglioni M., 2003, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano, pp. 82-88

directo, ser conexión instantánea con el público, en lo privado de su hogar. Se vence el vínculo de la distancia temporal que en el cine es insuperable, se miran los acontecimientos que están pasando ahora mismo, comunicados con un estilo sencillo y coloquial que quiere aprovechar esta idea de proximidad, de realismo cotidiano. Con la televisión se completa, junto a fotografía y cine, el trío fotoquímico que impone el dogma del realismo visual. Y con ésta se realiza también, con una fuerza inaudita, la unión entre medios de masas y publicidad, que se vuelve omnipresente y enseña a la nueva sociedad de masas como satisfacer sus necesidades consumistas. Las grandes cadenas de distribución, el sistema de los supermercados y centros comerciales adoptan como principal instrumento de *marketing* los anuncios a través del tubo catódico, que aumentarán a medida que vaya configurándose el verdadero flujo televisivo. Por tanto toda una generación de artistas que vive y crece en este contexto decide hacerse cargo de alguna forma de la nueva realidad icónica que incide pesadamente sobre sus existencias y de la cual es imposible prescindir. A la opción de evadirse del mundo sensible y del realismo fotoquímico para encontrar cobijo en los laberintos interiores de la abstracción, prefieren la alternativa de un arte que recupera la imagen fotográfica, fílmica y televisiva, que la engloba y la hace suya. Aparentemente, pues, un arte de este tipo, que utiliza dentro de sus obras imágenes, mitos y modelos provenientes de los medios fotoquímicos, automáticamente tendría que hacerse portavoz del iconismo óptico-retínico, convergir con las representaciones compartidas de tales medios, recomponiendo la ruptura creada entre arte y medios de masas por las vanguardias. Sin embargo en la práctica todo ello no sucede, ni mucho menos: se trastoca lo icónico. No se anula del todo, claro está, el dato referencial y naturalista de la imagen fotoquímica, no se cancela con la abstracción la relación indexical (término semiótico que corresponde más o menos a “referencial”) que ésta tiene con la realidad sensible. No obstante, los artistas tienden a un tratamiento “crítico” de las imágenes estáticas y en movimiento de los medios de masas visuales: activan procedimientos de descontextualización, utilizan formas de metalenguaje, reflexionan sobre los

mecanismos comunicativos, ponen en marcha dispositivos de extrañamiento, hibridan modelos y lenguajes. Esta apropiación en negativo, por contraste, de los medios fotoquímicos dentro del discurso artístico de hecho distorsiona y borra su intrínseca fuerza mimética y realista. La verosimilitud óptica que las imágenes mediáticas poseen es relegada a un segundo plano, atenuada hasta desaparecer, por el hecho de estar sometida a lógicas dirigidas a poner de relieve su incapacidad, ficción e inadecuación con respecto a la realidad moderna y posmoderna. En otras palabras, es como si se utilizara de manera paródica y sarcástica la imagen fotoquímica para agredirla y burlarse de ésta; el realismo fotográfico se convierte en arma para desmentir y desacreditar a sí mismo. Un ejemplo apropiado de lo que se está discutiendo se nos ofrece por la obra de Rauschenberg, por sus *collage* en los que los elementos fotográficos recortados, pintados, yuxtapuestos, arrancados, arrugados y recompuestos en una epopeya o anti-epopeya americana, pierden su carga realista. Todo el *Pop Art* es célebre por su apertura al conjunto de estímulos visuales que rodean al hombre contemporáneo, por su interés hacia el llamado “folclore urbano”, por la poética del desecho del mundo industrial, reciclando los desperdicios de la modernidad para re-ensamblarlos en nuevas formas. Éste pretende seguir las más populares formas de comunicación y la estética publicitaria, contraponiéndose al intelectualismo retorcido y hermético del Expresionismo abstracto, o Abstractismo, que indaga los aspectos más remotos de la materia. En un mundo completamente transformado en mercancía y gobernado por un consumismo desenfrenado que crea en el individuo falsas necesidades, el artista ya no cree poder experimentar alguna experiencia subjetiva y esto lo hace mero manipulador de imágenes, objetos y símbolos ya fabricados para un fin industrial, publicitario o económico. Todo ello significa volcarse hacia los objetos, mitos y lenguajes de la sociedad de consumo, inspirarse en las imágenes transmitidas cotidianamente por los medios de masas y por lo tanto recuperar la referencialidad de lo fotoquímico, de lo óptico-retínico. No obstante, en este caso también, a la hora de la recuperación el uso de ciertas técnicas y la soltura con que los

artistas recogen a manos llenas del muestrario icónico a su disposición hace que surjan a menudo juegos metalingüísticos y mensajes extrañantes. A veces los artistas *Pop*, entre otros Wesselman, Rosenquist y Warhol, siguen la enseñanza de la escuela dadaísta e incluyen en el lienzo objetos cotidianos para elevarlos a obras de arte y proveerlos de un protagonismo exagerado que, junto a la ausencia de contexto espacial, genera un efecto totalmente irrealista. Otras veces es el *collage* que, como en Rauschenberg, consigue combinaciones inusuales y crea un *puzzle* visual y conceptual que no posee nada de realista. Además es muy común la reproducción en serie de estos objetos, la repetición en ilimitadas variaciones cromáticas, la multiplicación exagerada y artificial que inevitablemente genera en el espectador unas especulaciones acerca de la incontrolada y anormal producción industrial, así como la reflexión metalingüística sobre el arte en cuanto fenómeno de masas y producto de consumo. El paradigma del trastocamiento de lo icónico es la base y la ideología de fondo que une asimismo a todos aquellos artistas clasificados bajo la etiqueta *Fluxus*. Este movimiento heterogéneo y cosmopolita se origina en 1962 con una aspiración multimedia o intermedia, y está influido por el Dadaísmo, el Neo-dadaísmo, el arte conceptual y la *Pop Art* más comprometida y crítica<sup>179</sup>. Las obras de arte *Fluxus* consisten en eventos o ensamblajes que se inspiran y recogen materiales de lo cotidiano y del espectáculo para recombinarlo y reestructurarlo en un nuevo horizonte, tal vez con la contribución no secundaria del azar o de la parte no intencional del intelecto humano. La elección del término *Fluxus* para designar el movimiento ha sido objeto de numerosas interpretaciones: flujo en que fluyen y se funden todas las formas de arte, flujo que rechaza la distinción entre vida y arte, flujo como crisol en que se mezclan todas las identidades artísticas diferentes por etnia, religión, cultura y procedencia geográfica. No es ciertamente un error relacionar la palabra *Fluxus* con el concepto de flujo de imágenes, el flujo hipertráfico televisivo y mediático, que hemos indicado como fundamental para el desarrollo del paradigma del trastocamiento de lo icónico. En definitiva,

---

<sup>179</sup> Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano, pp. 352-356



atando cabos en el panorama de la segunda mitad del siglo XX, podemos afirmar que los medios de masas fotoquímicos, portadores de un intrínseco realismo óptico, verdadero calco visual de la realidad, en vez de provocar un correspondiente aumento del susodicho realismo visual en el mundo del arte, desencadenaron una fuga en sentido contrario. En efecto, al no poder los artistas competir con la perfección mimética de la fotografía, del cine, y de la televisión, elaboraron dos paradigmas distintos para contraponerse a éstos: el alejamiento de lo icónico y el trastocamiento de lo icónico. Obviamente estas dos líneas evolutivas, a pesar de que definen exhaustivamente la mayor parte de las formas de arte surgidas desde el Impresionismo en adelante, no son las únicas transitables. Existe una corriente, minoritaria, que persigue lo figurativo y el clasicismo, que continua en el surco trazado por el Renacimiento, que aspira a volverse una copia siempre más perfecta de la realidad retínica, hasta desafiar las capacidades humanas de distinguir el original de la copia. Un ejemplo patente es el llamado Fotorrealismo, que ya desde el nombre declara su afiliación a la estética fotográfica, al realismo visual más exagerado y desorbitado.

En tercer lugar es menester al menos mentar brevemente que los paradigmas de alejamiento y trastocamiento de lo icónico encuentran una colocación conceptual todavía más controvertida y compleja, por no decir realmente paradójica, con la invención de la imagen sintética a raíz de los años Ochenta. Si con las imágenes generadas por un ordenador mediante algoritmos se otorga a lo imaginario impalpable y etéreo la posibilidad de adquirir el verismo óptico, entonces ¿el mismo alejamiento o trastocamiento de lo icónico podrá continuar desarrollándose en el interior de la textura fotoquímica de lo inmaterial? O sea, ¿cómo podemos alejarnos o trastocar la dimensión visual si esta ha invadido incluso los meandros recónditos de nuestras mentes, incluso, por lo que parece, el espacio onírico y del mismo pensamiento? ¿Hay que interpretar el nacer de las imágenes sintéticas como una derrota de lo imaginativo frente a lo óptico, o como su definitivo triunfo? ¿Que se trate del paso de lo óptico-retínico desde cosmovisión puramente conceptual a re-configuración física y material hasta de las

experiencias intrínsecamente interiores de la percepción? Si lo interior y lo exterior a la mente humana tienen la misma textura, ¿seremos capaces de conservar la distinción? Lo cierto es sólo que hasta la fecha en la inmensa mayoría de los casos se sigue respetando el tácito pacto que establece que por un lado los medios fotoquímicos o digitales, entre los cuales se coloca la imagen sintética, se vuelquen hacia la realidad material externa, y por el otro el mundo del arte se encargue de la espiritualidad interior intangible. La verdad es que existen numerosas excepciones a esta pauta, como era previsible y como demuestra palmariamente el concepto de *digital* o *graphic art*, sin embargo quedan bastantes razones para creer que el arte, a pesar de las imágenes virtuales del ordenador, siempre será capaz de expresar ese “algo indefinible” que a veces es pura sensación carente de cualquier traducción icónica posible.

De modo que, dejando suspendidas tales preguntas y volviendo a la interrogación inicial relativa al *monstrum*, en consecuencia de semejantes desarrollos tanto socio-políticos como artístico-estéticos, ¿cuáles los posibles márgenes de crecimiento para el *monstrum* contemporáneo? La náusea del presente y de la modernidad, el derrumbe de los movimientos en la pulverización individualista, así como la plena asimilación tanto del alejamiento como del trastocamiento de lo icónico, hace que el horizonte moderno se caracterice por una diáspora atemporal que mientras dirige su mirada al pasado, a la vez abre su abanico a toda expresión artística viable, realista o abstracta, verista o imaginativa, oficial o extraoficial, sagrada o escatológica. El *monstrum* contemporáneo se apresta a beber indistintamente de todas las dispares clases de *monstrum* que se sedimentaron en el curso de milenios, hibridándolas. Si de hecho la hibridación, el mestizaje, el *pot pourri* y el *pastiche*, son la tónica principal de lo posmoderno, los artistas hodiernos conciben el *monstrum extensum* como un único inagotable manantial en que se vierten sin compartimentos estancos lo polimórfico con-fundido clásico; el *tremendum* más ortodoxo, lo grotesco arcimboldesco, la doble naturaleza de lo especular de cuño romántico y la enunciación atrozmente agresiva de los vanguardistas. Todo

condimentado con un desencanto y un endurecimiento del ánimo efecto de la violencia bárbara, tanto ideológica como física, que el siglo XX ha llevado consigo; todo remodelado según las sugerencias ofrecidas por nuevos horrores, angustias y ansiedades típicas de la posmodernidad más reciente. La violencia desde siempre atormenta el género humano y el *monstrum* actual la vuelve a proponer, más o menos transfigurada, para dar voz a lo que más asusta. Más allá del hecho de que el siglo terminado desde hace menos de una década haya sido de veras más terriblemente violento que los precedentes, cosa en la que de todas formas sería fácil convenir, es indudable, por otra parte, que la percepción de dicha violencia haya sido incomparablemente mayor. Ello porque las desgracias sobrevinieron tras un período de progreso incesante como nunca se vio previamente, cuando ya se creía que ciertos sucesos jamás volverían a ocurrir, porque llegaron cuando ya se habían perdido las tradicionales consolaciones ultraterrenas o idealistas, y finalmente, lo que es no de desatender, porque se penetraron y franquearon los órganos institucionales encargados del control sobre la información y de la censura de la violencia, los cuales desempeñaban la delicada tarea de mantenerla encubierta. La codicia de saltar la censura y ver personalmente lo que paternal y demagógicamente ésta ocultaba, es igualmente uno de los factores que comportó, en calidad de causa y efecto a la vez, la pérdida progresiva del valor transfigurador e idealizador del arte, de la pintura, de la escultura, del teatro, de la música y de la poesía. Una pérdida que no se vive como debacle, todo lo contrario, como una elección consciente realizada por un arte abrasivo y despiadado que desea echar la violencia a la cara de los usuarios sin la mediación de tipo gentil y agraciado de la transfiguración: la violencia por la violencia, el horror por el horror. Empero lo que parece quedar siempre en función de *leitmotiv* en el trasfondo de toda búsqueda artística es la reducción a cosa del individuo, su equiparación a mero objeto inerte privado de alma y fundamentalmente de identidad, en una realidad en la cual todo es copia de un original que se perdió: tal reificación, enajenación, es lo que se quiere comunicar con el latinismo *exanimis*, o sea “exánime”, literalmente “(que está) fuera de la

vida". La condición de *exanimis*, del Yo que perdió la conciencia de sí mismo trocándose en desnuda piedra, o que no se reputa superior ni siquiera al más ínfimo de los entes, marca buena y consistente parte del arte de las últimas décadas, así como el de los dos autores sobre los cuales se detendrá nuestro análisis.

Al departir de violencia, malestar y sensación crónica de incomodidad de la vida, el pensamiento llama a la truculenta poética de Bacon, quien hace de la desesperación, tanto más insensata cuanto más consciente, el eje de toda su especulación en torno al existencialismo. Su ideario puede sintetizarse en la siguiente sentencia de lucidez desarmante y desconcertante: "Las imágenes de mataderos y de carne descuartizada siempre me impactaron mucho. Me parecen directamente relacionadas con la Crucifixión, [...] ¿Qué más somos sino potenciales canales? Cuando entro en una carnicería, me extraña siempre no estar yo colgado allí arriba, en lugar que del animal"<sup>180</sup>. Lo que más asombra es la igualdad de humano y animal bajo el signo de la putridez de la canal, de la carcasa, de la carroña, en cuyas carnes sanguinolentas se clava el gancho, aludiendo al dolor más ciego y casi "matérico". Todos los seres están aunados por el grito tremebundo que se ven obligados a lanzar para dejar salir de la carne machacada un último agotado aflujo de vida, para sofocar el estertor de la existencia ofrecida por una naturaleza altiva y desdeñosa. Si en Munch, además del hombre, es la mismísima naturaleza la que levanta el alarido lancinante y mudo del sufrimiento, en Bacon hombres y animales son los hijos indeseados de una naturaleza que es madrastra, pérfida torturadora y carcelera. Él intenta retratar el chillido que se alza desde la realidad orgánica falta de espiritualidad, o condenada justo por tenerla y no poder prescindir de reconocer la inanidad de la vida: sus personajes, ya sean amigos, amantes, hombres de la calle u obispos, son iconos martirizados representados a menudo en la acción de gritar su ser hueros, reducidos frecuentemente a una mera boca que brama de padecimiento. El alarido de amasijos de carne deformes, de carcasas chorreante de fluidos corporales, es la marca

---

<sup>180</sup> Bacon F., 1993, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Le Mani-Microart'S, Recco-Genova, pp. 26-27

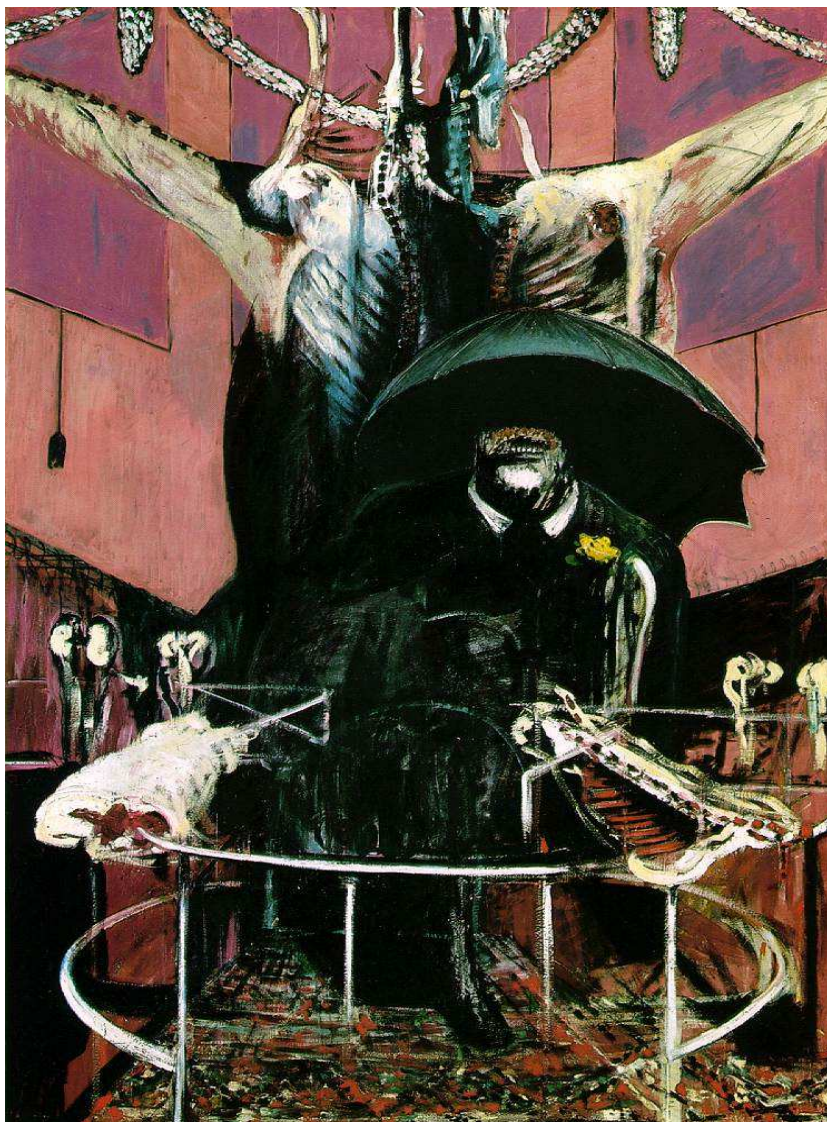
estilística de Bacon, de su *monstrum exanimis*. Al igual que el encerrar sus personajes en cubos, paralelepípedos, vitrinas transparentes o espacios angostos que expresan la sensación de ahogamiento y claustrofobia de una existencia privada de todo sentido y dignidad. El artista irlandés es llevado por la codicia de conceder voz al sufrimiento y al terror que albergan en toda criatura, con el fin de arrancar la pantalla psico-cognitiva con la cual nos protegemos de las emociones más violentas, por miedo o superficialidad. La imagen perfecta para él es la que saca a la luz la verdad de una conciencia de sí que no es sino condena, la que enfoca la condición de la humanidad en cuanto fibra volátil sacudida entre los golpes de mar del universo. La imagen perfecta que él persigue en toda obra es una representación capaz de tocar el sistema nervioso con la máxima intensidad y virulencia: que posea el poder de electrizar *in primis* su sistema neuronal, ya que Bacon describe su obra como terapéutica para su alma y cuenta del estado prácticamente catatónico, de *trance*, en que se halla cuando da forma a las antedichas criaturas desgraciadas recurriendo a amplias pinceladas. A la hora de enfrentarse a un tema real, lo que le interesa al artista no es la semejanza de su obra al tema, es más se anula categóricamente toda posibilidad de reconocimiento basado en correspondencias exteriores. En cambio son las correspondencias secretas, que relatan las emociones de la persona retratada, las que suscitan su interés, privilegiando la sensación de angustia y pavor que atenaza ineludiblemente a cualquiera. Más allá de la capa de respetabilidad y tranquilidad de la persona, que Bacon etimológicamente considera como “máscara”, él desnuda el erguirse de tinieblas que no remiten a una culpa, a un defecto, a una falta individual, sino que se cargan de un mal absoluto y colectivo que corroe la esencia de todo lo que existe. Es una condena que nos corresponde a todos, que no perdona a nadie, escaparse es impensable, lo que explica la maniaca degradación a *corpus* herido de todo personaje, incluso ilustre, retratado por el artista. Hechas irreconocibles bajo la presión deshumanizante ejercida por la vehemencia de la desesperación, las formas de sus personajes están sumergidas en parajes de extraordinario furor cromático, en los que por ejemplo el color amarillo se

hace el amo. Bacon pinta una transformación monstruosa en la cual lo humano revela su verdadera idiosincrasia perturbadora, se encarga de desvelar su destino de desintegración. El mismo proceso de formación de la imagen sobre el lienzo es el producto de una violencia, de una agresión contra el modelo. Es para sustraer al modelo a la “ofensa” infligida con su obra que el pintor irlandés pinta en soledad, sirviéndose de fotografías<sup>181</sup>. Pintar significa someter al sujeto a un tratamiento despiadado de corrosión ácida, no diferente del sufrido por el espectador al que se le presentan imágenes tan estremecedoras: bloques indefinidos de carnes, máscaras de dolor, suplicios en orgías de sangre. Las criaturas baconianas se agarran con toda su fuerza al instante fútil de la vida: los cuerpos que se contorsionan incomunicados con el mundo relucen de sado-masiquismo incontrolado, de trastornos psíquicos, de desazón universal. Al excavar interiormente en los sujetos, Bacon, entre inspiración cubista, surrealista y sobre todo expresionista, da la sensación de haber logrado fotografiar la muerte que cada momento trabaja en ellos para restarles gradualmente su savia vital.

En “Pintura” de 1942 tenemos un verdadero prototipo, todo un manifiesto de la estética de Bacon, sumándose los tres motivos cardinales de su especulación: la canal descuartizada, el hombre que grita y la estructura espacial coercitiva. Nada más lejos de la intención del autor presentar la carcasa del animal como simple bodegón, puesto que recluye el drama de la vida y de la muerte, o de una vida que es muerte consciente, pre-infierno de condenados iguales a bestias a merced de un mundo sin Dios. El artista amplifica el terror poniendo al lado del dolor animal el del hombre, igual de insensato: delante de la carroña del buey colgado al gancho, destaca, en primer plano, una figura tétrica, negra, dotada de un paraguas que le cubre la cara hasta la nariz, simbolizando a la vez el conato ridículo de encubrir la dolorosa verdad y la vileza de un horror cotidiano que afecta al hombre común y burgués.

---

<sup>181</sup> Bacon F., 1993, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Le Mani-Microart'S, Recco-Genova, p. 39



Bacon. "Pintura". 1946, Nueva York (Estados Unidos)

El pincel se convierte en un bisturí, el color en un ácido, así que, en un entorno en que el morado y el negro dominan e imponen el cromatismo del luto, la figura humana negra, sentada con las piernas cruzadas, exhibe el fantasma de lo que antes podía ser un rostro y que hora, casi licuado por la sosa cáustica, deja descubierta sólo una fila de dientes blancos, los cuales forman una mueca angustiante y esbozan un grito reprimido. A espaldas del hombre de rostro descarnado la carcasa de buey destripada y con las patas abiertas adquiere de manera muy poco disimulada los rasgos de la crucifixión, ulterior elemento de padecimiento intenso, y además parece a punto de fagocitar la silueta humana en un abrazo de sangre y carne muerta.

El hombre está enjaulado en un armazón circular y metálico, un recinto que recuerda vagamente un instrumento de tortura y le impide todo movimiento: en las barras superiores están clavados dos pedazos de buey y del izquierdo el hombre despega un trozo de carne para llevarlo a la boca. Las horrendas facciones deformadas e incompletas del hombre, una vez más reducido a boca inarticulada, sofocado por la peste de la carroña y prisionero de un lugar incómodo, retoman el descuartizamiento de las carnes animales y están mucho más en sintonía con su materia orgánica que con las mil máscaras que el hombre ha creado a lo largo de la historia del retrato. Al ser humano, constreñido a tomar conciencia de su propio sufrimiento e impotencia, no queda más remedio que gritar: el grito es la única forma de acción real relativa al ámbito humano. La sacralidad del dolor que en la cultura cristiana es herramienta de redención ya no es místico ascenso hacia la superación de la naturaleza limitada del hombre, sino un hundimiento en ésta, una caída en su abismo que conduce a la oscuridad y torpeza de la materia, a la opacidad de la carne sufridora simbolizada por la carcasa animal. En vez de la salvación a través del dolor, Bacon propone el drama de la indiferencia de la naturaleza ante el calvario de sus criaturas, sin rescate, en la infamia de la degradación y del derrumbe. El modo en que el pintor aplasta los cuerpos, deforma las fisonomías, involuciona las facciones refleja una obsesión insaciable y morbosa por el único verdadero núcleo duro de la humanidad: la característica eterna de la podredumbre y de la imperfección, que él representa durante cincuenta años, transportándola hasta la década de los Noventa. Tras sufrir atropellos y sinrazones insostenibles, la figura baconiana vaga en una gélida soledad que resquebraja toda esperanza de socorro, está abandonada inerme frente al *tremendum*, es una de las más genuinas y viscerales manifestaciones de *monstrum exanimis*.

Con el suizo H. R. Giger ultimamos nuestra odisea en el laberinto artístico del *monstrum* dejando idealmente entreabierta la puerta del futuro, proyectándonos en escenarios inimaginables y más allá del alcance de nuestra comprensión. Para saltar los muros de la posmodernidad y anticipar



el porvenir, Giger se apela al *tremendum*, como Bacon, pero a diferencia de este último infunde nuevamente vida también a la con-fusión metamórfica de patrón clásico. Un tiempo el monstruo era el individuo fenomenal, afectado por alguna anomalía o deformación y por ello retratado por los pintores de corte, como ocurrió a la familia de hipertrícóticos Gonzalvus. Hoy maravilla y monstruosidad deben buscarse más bien en las manipulaciones genéticas *in vitro*, que mezclan lo humano a lo animal tanto en la fantasía de los artistas como en las reales experimentaciones científicas llevadas a cabo en los laboratorios. En efecto, la fusión de hombre y animal ya no es dictada por la intervención divina, sino por la científica: el “Prometeo desencadenado” quizás el nuevo Dios, crea híbridos combinando el genoma de razas diferentes, alterando directamente el ADN, practicando transplantes de órganos del animal al hombre, lanzando bombas cuyas radiaciones activan metamorfosis grotescas. Lo que profundamente nos inquieta, pues, es el germinar de horrores inéditos que tienen sus raíces en la sociedad post-industrial y que adecuan las aberraciones de la modernidad al mundo de la ingeniería genética, de las prótesis, de los ordenadores portátiles, de los móviles multimedia, del ciberespacio, de Internet perennemente conectado y ubicuo, así como a la tecno-utopía, al neo-espiritualismo, a la ciencia y a las política descontroladas. He aquí como se pasa de lo *exanimis* de las carroñas sangrientas de Bacon al de los partos alienígenas, de los fetos astrales, de la teoría del biomecanicismo de Giger. Tal teoría ilustra la convicción que existe una íntima similitud y una viable compenetración entre las estructuras biológicas que presiden la vida orgánica y los engranajes, los mecanismos que regulan lo inorgánico típico de lo robótico, llevado hasta la creación de formas de vida artificiales. El artista suizo, pintor, escultor, escenógrafo, responsable del vestuario de cine y diseñador de interiores, logra trocar cualquier cosa en algo intermedio entre lo viviente y lo mecánico, mediante la fusión de carne y metal, de acero y sangre, de animado e inanimado, de viviente que parece muerto y de muerto que parece vivo. Cosa que consigue con el utilizzo de resinas sintéticas, fibra de vidrio, plastilina, acrílicos, tinta china y especialmente con el aerógrafo, otorgando a

sus imágenes visionarias un realismo óptico absolutamente nítido y preciso, al estilo de Dalí y en contradicción con el expresionismo deformador y anti-naturalista de Bacon. El mencionado realismo fotográfico da forma a la ambigüedad orgánico-inorgánico, provocando una sensación de extrañamiento, de otredad y ajenidad general: los aparatos técnicos parecen provistos de particulares orgánicos, mientras que los organismos poseen un aspecto mecánico y artificial. Incluso las astronaves de sus cuadros o de sus escenografías cinematográficas, dan la impresión, tanto externamente como interiormente, de ser carroñas desmesuradas, asimismo las nervaduras metálicas parecen costillas, los pasillos internos y las enormes salas se presentan como formadas por vértebras. El mismo alienígena popularizado por la saga cinematográfica “*Alien*”, y que puso a Giger en el candelero, en su versión adulta y plenamente desarrollada genera repulsión y se le considera uno de los monstruos más terroríficos jamás llevado a la gran pantalla, ya que se trata de una amalgama entre un ser mecánico y un ser viviente, un robot acorazado con bocas, colmillos, saliva y garras propias de muchos animales feroces. El conjunto es repugnante y además la extrema otredad biomecánica del alienígena se eleva de manera exponencial al estar insertado en un entorno congenial, igual de confundidor en lo concerniente a la distinción de lo que es biológico o sintético. Nuestro rechazo frente a este “algo” nace de la conciencia que no es ni cosa ni sujeto, y en su conmixción de natural e innatural es emblema de la postmodernidad y de su desenfrenada evolución socio-tecnológica. La fisonomía del alienígena halla sus precedentes en las ilustraciones que el artista suizo realizó en un volumen para visualizar el *Necronomicon*, el pseudo-grimorio alumbrado por la mente febricitante del escritor americano Lovecraft: ya aquí Giger creyó entidades monstruosas biomecánicas para expresar la ajenidad deshumana de los dioses, los “Antiguos”, inventados por Lovecraft<sup>182</sup>. Pero ya a partir desde los primeros dibujos de “Niños atómicos”, seres mutantes que de humano han guardado exclusivamente el esqueleto, toda criatura de Giger es resultado de una mutación genética y de un proceso de hibridación

---

<sup>182</sup> AA. VV., 2004, *H. R. Giger. Visioni di fine millennio*, Hazard Edizioni, Milano, pp. 45-46

irreversible. En los “Niños atómicos” las criaturas a las cuales hace referencia el título llevan la señal de una catástrofe apocalíptica, una explosión nuclear que ha alterado el patrimonio genético de la humanidad, engendrando híbridos monstruosos e incoherentemente heterogéneos: una epidermis transparente deja entrever el interior del cuerpo, los ojos se han vuelto excrecencias de carne, las extremidades faltan, miembros gigantes crecen por todo el cuerpo de estos habitantes de landas espectrales y arrasadas, a menudo monocromáticas<sup>183</sup>. Discurso análogo para los “Biomecanoides”, abortos que sobreviven en un mundo en que la tecnología es pura distopía, instrumento príncipe del horror: la futura realidad post-atómica, cuyo desenlace ya se está gestando hoy día, es el reino de la pesadilla, en el cual se derretirán los glaciares y nos confiaremos a la clonación indiscriminada, originando la pérdida de identidad y la cosificación<sup>184</sup>.

Por ejemplo, el biomecanoide de la pintura colocada en la página siguiente se muestra en toda su oscura frialdad, una verdadera fotografía desde el infierno que parece concretar muchos traumas y perversiones oníricas. El ser consta de dos entidades que pueden interpretarse básicamente de tres formas diferentes, a saber: como una madre que lleva en su vientre a su niño, como una actualización del tema “Virgen con niño” o bien como un coito entre dos amantes. Sea cual sea la explicación correcta, sensualidad, irrealdad y horror bailan un vals apasionado, poniendo de manifiesto una relación parasitaria entre las dos criaturas que se intercambian fluido nutritivos o genitales, así como una condición absolutamente mortífera y proclive al *exanimis*. Esta máquina orgánica indeseable no sólo explicita el maridaje fatídico de viviente y no viviente connatural a la esencia del *cyborg*, sino que denuncia la victoria arrolladora del segundo elemento sobre el primero, el prevalecer de la insensibilidad robótica que elimina todo atisbo residual de esperanza en lo humano y en la humanidad.

---

<sup>183</sup> AA. VV., 2004, *H. R. Giger. Visioni di fine millennio*, Hazard Edizioni, Milano, pp. 22-25

<sup>184</sup> AA. VV., 2004, *H. R. Giger. Visioni di fine millennio*, Hazard Edizioni, Milano, pp. 53-56



Giger. "Biomecanoide". 1976, Gruyères (Suiza)

En la criatura de semblante androide y femenino no sopla ningún aliento de vida, parece inerte, lobotomizada, inconsciente, aparte de tener las carnes cadavéricas, atravesadas por venas azules cuyo sangre ha cesado de irrigar; en cambio el ser larval, que mediante bragas, tubos y maquinarias se le queda colgado encima y se conecta a ella artificialmente, no tiene prácticamente nada de antropomorfo, es materia vagamente orgánica pero no del todo "viva". La sustancia espiritual, el alma, no tiene motivo para

existir en el futuro, suplantada por intercambios energéticos, metabólicos o eléctricos, esfumada en un océano de azufre y aires irrespirables. No había manera más sórdida, cutre y maligna para embrutecer, desfigurar, ensuciar y cargar de repulsión espeluznante la idea del nacimiento y de la maternidad, o el concepto de acto sexual de una pareja, a estos temas tabú se le da completamente la vuelta: si admitimos que el cuadro retrata una pareja, pues el amor sexual es convertido en violencia desgarradora del metal frío y estridente que penetra en la carne podrida, en un desbordarse de untuoso esperma dentro de un cuerpo que es desecho; distintamente, si creemos que la pintura representa una madre encinta, entonces tenemos a un cadáver comido y consumido por dentro por un parásito asqueroso que le chupa sus últimas reservas insalubras de energía. De todas formas, la visión de Giger, cuya arte siente pesadamente los influjos del detallismo y de la lobrete de escuela flamenca, pronostica que la sexualidad seguirá manteniendo un rol de primer plano en la vida de los seres que van a poblar la Tierra, pero no con fines reproductivos, sino en cuanto alusión atormentadora y metafórica al estupro perpetrado en perjuicio de la naturaleza. En paisajes “ginecológicos” que son reales “postales intrauterinas”, las estructuras de los cuerpos mutantes constan de excrecencias faliformes o excrementicias, de entrantes y concavidades anovaginales, chorreantes de semen, sudor, sangre, humores, óleos, babas lubricantes y gelatinosos. Mientras que lo masculino se limita a comparecer sólo bajo formas fálicas, protagonista indiscutido es un femenino diabólico que domina tiránicamente el universo imaginario del pintor suizo: marcadas por el acto sádico de la violación y de la sodomización, estos humanoides femeninos, cuyos cuerpos muestran trazas de una progresiva descomposición, aparecen hibridados con partes mecánicas y tentáculos enormes, son madres mortíferas sobre las cuales se desarrollan cráneos y fetos, tienen aspecto de reptil, paren crías ya fallecidas. Tales figuras prepotentemente “hembras” se colocan en el surco de una larga tradición que asocia lo ginoide a la belleza y sensualidad peligrosa o ambivalente, creando esfinges, sirenas y medusas que seducen y matan a hombres

caídos en su poder, que al mismo tiempo son donadoras de vida y muerte. Entre el trauma del nacimiento y la maldición de la muerte, Giger, al impregnar toda su obra con un erotismo fortísimo, combina y favorece apareamientos *contra naturam* que atestiguan el terrible placer y a la vez la agradable consternación por la pérdida o el abuso del cuerpo. El sexo se vuelve un monumento a la decadencia física y psicológica, un aquellarre inevitable en el cual estallan tensiones y perversiones desencadenadas en un mundo atrofiado y opaco. La gran intuición de Giger, cuya actividad está todavía en pleno desarrollo, es que el futuro, la máquina, la comunicación, la tecnología modifican no solamente el mundo, sino al hombre mismo, estructuralmente, genéticamente.

Por un lado su provocación extrema anticipa el futuro y conjuga sin duda gran parte de las nuevas tendencias estéticas de las postrimerías del siglo XX, desde los *happenings* y las *performances*, hasta la corriente literaria *cyberpunk*, hasta la *body art*, la *body modification* y ciertas tendencias de finales de milenio que hacen hincapié en el deseo de operar sobre el cuerpo para modificarlo artificialmente. Cuerpo que en el tercer milenio el sentir común empieza a identificar como construcción cultural, como terreno de expresión del imaginario y de la pertenencia a determinados segmentos sociales. Nuevas generaciones enteras buscan modificaciones decisivas y en algunos casos irreversibles: tatuajes, *piercing*, *branding*, escarificaciones, implantes subcutáneos, división de la lengua o del pene. Pues bien, sobre todo existe una forma de arte definida “post-humana” o “post-orgánica”, que quisiera representar lo que hay más allá del hombre, lo que vendrá a continuación de lo orgánico, es decir una mezcla con lo mecánico, lo cibernético e inorgánico en sintonía con la teoría de lo biomecánico de Giger. Por ejemplo la artista francesa conocida como Orlan recurrió a la cirugía estética para seguir un proyecto de redefinición facial que, con la ayuda de un ordenador capaz de mezclar los mayores retratos femeninos de la pintura del *Quattrocento*, le permitió alcanzar, según ella, un hipotético canon de belleza futurista y la esencia del arquetipo cultural femenino<sup>185</sup>. Dicha

---

<sup>185</sup> De Turris G., 1998, *Orrori di fine millennium*, Edizioni il Torchio, Roma, pp. 181-183

*performance*, que incluye además la grabación de todo el procedimiento técnico-quirúrgico y la conservación de los desechos orgánicos de la manipulación en relicarios, trae a la memoria el ensamblaje de pedazos de cadáveres que el doctor Victor von Frankenstein realiza para dar cuerpo a su “criatura” o, más aún, su moderna actualización en la película de Niccols “*S1m0ne*” de 2002, en la cual se crea mediante el uso de un ordenador una actriz artificial mezclando a placer las cualidades físicas y las dotes actoriales de todas las más famosas estrellas del cine. De momento Orlan se ha sometido a unas quince operaciones quirúrgicas, todas grabadas, pero su fin es el de entregar *post mortem* su cuerpo modificado a un museo para que se embalsame y se exponga: una especie de momia laica de esta pionera dejada a la adoración de los fieles. En cambio el artista australiano Stelarc se ha hecho implantar en el antebrazo una prótesis mecánica computerizada, una tercera mano sintética que puede incluso moverse autónomamente gracias a un pequeño “cerebro artificial”<sup>186</sup>. Para remate Stelarc se arriesga a engullir pequeñas sondas robots que le monitorizan y filman el interior del cuerpo por objetivos de investigación científica. Respaldan las poéticas e ideologías de estos *performers* también filósofos de la ciencia y divulgadores científicos que se expresan en el sentido de una anulación de la distinción entre evolución biológica y artificial, de una caída de la diferencia entre organismos vivientes y mecánicos, ambos “vivos e inteligentes” por cuanto sistemas complejos auto-organizados y homeostáticos: se erosiona la dualidad ontológica entre biológico y artificial, se propugna un pan-biologismo en el cual se borran las diversidades entre hombres, mujeres, robots, cyborgs y biomecanoides, donde la auto-determinación y la conciencia de sí no son prerrogativa del ser humano. Algunos historiadores del arte, inspirándose a la concepción freudiana y lacaniana, han definido semejante arte como tendente a la “psicosis”, puesto que muestra supuestamente la “Cosa”, lo pre-lingüístico, sin ningún velo protector: en lugar de bordear el vacío central de la “Cosa”, este arte se pierde en su culto realista, donde no hay representación sino embotamiento

---

<sup>186</sup> De Turris G., 1998, *Orrori di fine millennium*, Edizioni il Torchio, Roma, pp. 187-189

del juicio. De ahí que la obra de artistas tales como Orlan o Stelarc, al igual que la de Gina Pane y Franco B., entre otros, llega a una exhibición del cuerpo en cuanto encarnación pura de lo real obscuro de la “Cosa”, encarnación directa y privada de mediaciones simbólicas: el cuerpo es el teatro del horror, el cual surge por medio de desgarros, abusos, cortes, laceraciones, lesiones, mutilaciones, deformaciones, invasiones de herramientas tecnológicas e alteraciones de las funciones vitales. En estas acciones psicóticas se deja hablar el inconsciente sin veladuras, más allá de toda mediación simbólica, lo que no es arte, dado que el inconsciente de por sí no tiene ningún valor artístico, sino narcisismo patológico. De hecho la literatura psiquiátrica abunda en auto-mutilaciones, heridas destinadas a sentir la consistencia del cuerpo; la persona gravemente deprimida tiende a tantear su cuerpo haciéndose daño.

La especulación de Giger, y bajo ciertos aspectos existenciales también la de Bacon, con sus carroñas sanguinolentas que gritan lo *tremendum* de la “Cosa”, están intrínsecamente ligadas a tales panoramas artísticos y problemáticas estéticas. De éstos comparte la interrogación acerca del derrumbe del universo antropocéntrico, acerca de la naturaleza artificial generada por el hombre, de los nuevos lenguajes tecnológicos, de su nueva dimensión ambiental. Hoy asistimos a una evolución en el ámbito de la representación que ensalza la revancha, si no la verdadera venganza, del cuerpo, en el cual se fundamenta la revolución de los cánones expresivos. Todo ello Giger lo cumple sin utilizar directa y físicamente su cuerpo, más bien creando imágenes intencionadamente provocativas y golpeando los símbolos inconscientes del imaginario común, deshaciendo los tabúes ancestrales relacionados tanto con el sexo como con la muerte. Giger, precursor de inquietudes posmodernas, ha seguido el desarrollo de esas formas de arte que de la pintura y la escultura han pasado en un tiempo muy breve a la *computer image* y a la holografía. Sin embargo lo ha hecho demostrando que producir arte a través de las herramientas tradicionales no significa de ningún modo renunciar a las grandes cuestiones y desafíos



teóricos de la contemporaneidad, encontrando un perfecto equilibrio creativo entre pasado y futuro.

### 3. 2. 10 Apostilla conclusiva

Lo *exanimis* de Giger, pues, allana el camino al Tártaro de las metamorfosis biomecánicas depurando el *monstrum* clásico grecorromano de todo contacto con lo divino e integrándolo en el horizonte del advenimiento de la “nueva carne”, con la cual, acorde a sugerencias al estilo del director cinematográfico Cronenberg, el silicio y el azufre se vuelven los nuevos elementos básicos de la vida, reemplazando nitrógeno, oxígeno e hidrógeno. Por su parte en cambio, el *exanimis* de Bacon estriba en eliminar progresivamente capa por capa todas las superestructuras que esconden al ser humano su quintaesencia, o sea el ciego dolor del *tremendum*, ya no producto del pecado y de la degradación como en la Edad Media, sino paradigma totalizador existencial. No obstante, prescindiendo del *exanimis*, en la era contemporánea igualmente se compenetran todas las diferentes modalidades del *monstrum*, subrayando en particular modo el arrebató de violencia material o psicológica que caracteriza la inmensa mayoría del arte actual. Armados de valor y afán cognoscitivo, nos hemos adentrado en el terreno abrupto y cambiante de la figuración artística del horror, de lo negativo, de lo maligno, de lo degenerativo. Llevamos a cabo una indagación esmerada y taxonómica del *monstrum*, enfocándonos en primer lugar en la detección de constantes que permitieran perfilar, en la medida de lo posible, unos cuadros coherentes, que consintieran trazar mapas conceptuales y directrices puntuales. Analizamos qué es el *monstrum*, sus evoluciones históricas durante el sucederse de las épocas, cómo sus representaciones se reconectaban ineludiblemente al substrato socio-antropológico y echaban luz sobre la relación entre el hombre y la esfera de la pesadilla. Pesadilla que en la praxis social, en la que entran arte y medios de masas, se traduce justamente en monstruos y cuya retratación en nuestros días continúa debatiéndose entre verismo fotográfico y desvarío intrapsíquico, entre planteamiento exógeno y endógeno, según la lección impartida por el Romanticismo. Desde comienzos del siglo XX en adelante la violencia no ha dejado de ser *prima donna* del contexto histórico-social como del mundo

artístico-figurativo, en tanto que los *mass media* maduran y conocen un desarrollo avasallador, cada vez más percibidos por el amplio público como “ventanas de lo real”, además de constructores de la realidad. El horizonte propiamente mediático que tanto ha influido e influye sobre la representación compartida del *monstrum*, así como sobre aquella versión particular suya que es la violencia, constituye la macro-temática que recibirá un tratamiento detenido en el apartado sucesivo.

### 3. 3 La bella y fúlgida tele-violencia

#### 3. 3. 1 Prolegómeno

El presente apartado constituye el tercer y último paso que queda por hacer en la meta-sección propedéutica que precede el análisis sociosemiótico centrado en las dinámicas de divulgación del horror visual relativas a la dimensión digital de Internet. Desde el horror y el mal bajo una perspectiva filosófico-especulativa mediante la conceptualización del *reversum*, hasta la indagación del trato reservado a dichos horror y mal por el mundo artístico, que los plasma con las formas del *monstrum*. Ahora, en “La bella y fúlgida tele-violencia”, nos movemos hacia los territorios de los *mass media* visuales, esos medios de masas dueños del panorama actual de la representación de lo hórrido, principales suministradores de dosis masivas diarias de muerte, violencia y corrupción físico-moral. Vamos a realizar un cuadro de referencia general y exhaustivo orientado a delinear una contemporaneidad dominada por unos medios visuales caracterizados por tendencias transversales, como la exhibición espectacular del dolor, de la violencia y la omnipresencia de la sangre y del sexo. Dentro de los productos de los medios de masas visuales destaca, como clase de mal y horror preponderante, por ser más afín a sus lógicas enunciativas y comerciales, la violencia, cuya existencia estriba en el placer ambiguo que proporciona el contemplar todo lo que se contrapone a lo positivo radiante de la vida y a la certeza alentadora del orden, todo lo que evoca temor y repulsión. Una violencia que, como todos los demás géneros de horror, vimos que desde siempre ha hallado en la visión su válvula de escape primordial. Sin embargo la gran novedad y sello distintivo de la contemporaneidad se reconoce en el que una visión directa y co-presente de la violencia extrema hoy día es un acontecimiento raro en la civilización occidental, en la cual en la inmensa mayoría de los casos esa visión terrible es mediada y singularizada por la marca del *tè/e*, que en griego indica la “lejanía”. En la sociedad de la información, fórmula demasiado utilizada cuyo significado se ha envilecido,

los medios de masas son los principales responsables de la grabación, organización, distribución y creación misma del horror y de la violencia, consumidos a través de una pantalla tanto física como moral y perceptiva. Claro está entonces que, juntando el tema de la violencia, o, mejor dicho, de la tele-violencia, con la vocación absolutamente realista o pseudo-realista de los medios visuales fotoquímicos, surge con fuerza la necesidad del debate ético. Obviamente se trata de una temática que involucra también las formas artísticas pre-revolución mediática, pero es innegable que el verismo retínico, la textura objetivante y la pretensión verídica de la imagen fotoquímica (y sucesivamente incluso de la sintética digital), la cual presenta eventos reales o fabrica eventos sólo supuestamente reales con su gramática increíblemente naturalista, hace que la cuestión moral conozca una nueva e inesperada vitalidad. El pacto comunicativo clásico que los medios de masas visuales fotoquímicos o digitales estipulan con el espectador se resume en: “lo que ves es la realidad” o “lo que ves es contado a través del lenguaje que convencionalmente se atribuye a la realidad, de modo que tú debes creer que lo que estás viendo es la realidad”. Cosa que conlleva una posición sin duda más embarazosa y problemática para un espectador llamado a enfrentarse, a estrellarse o a deleitarse con un horror, una monstruosidad, un dolor y una violencia ajena que se sabe “verdadera” a ciencia cierta, con todo lo que asimismo supone desde el punto de vista de la activación de respuestas psicológicas y conductuales. Y, para profundizar en la ética de la imagen cargada de tele-violencia, es igual de indispensable excavar hasta desenterrar las raíces mismas de su poder ontológico, ontogénico y mitopoiético: ello se realizará en una sub-sección de corte eminentemente semio-filosófico. Además, al abarcar el discurso ético y al reflexionar sobre fenómenos particulares relacionados con la percepción de lo real a través de los medios de masas, se revelará de gran ayuda adoptar recursos interpretativos tomados prestados por la psicología y la sociología de la comunicación, tanto como recurrir a los avances del estudio de los medios de masas y de sus audiencias, al aporte de la semiótica, de la historia y de la antropología.

Una vez llevado a cabo ello, con el habitual y debido cuidado para no perdernos en las ciénagas de la divagación, nos adentraremos más específicamente en las regiones de lo horrible y de la violencia trazadas por *mass media* visuales fotoquímicos o digitales tales como la fotografía, el cine, la televisión y el videojuego. Estos representan el horizonte contextual en el que Internet, el nuevo media por antonomasia y foco de nuestra entera labor, nace y se encuentra actuando. No obstante, el panorama digital de Internet no será tratado en este apartado, ya que se prefiere dejar completamente a la sucesiva sección correspondiente el cometido de dedicarse a su análisis e de ilustrar sus especificidades comunicativas. De todas formas, es importante poner de relieve como cada subsección ceñida a un determinado medio de masas visual, fotoquímico o digital, no tiene como objetivo el de ofrecer al lector una historia pormenorizada y completa de dicho medio de masas, sino el de arrojar luz de manera anecdótica sobre algunos de los aspectos más señalados, en relación con la divulgación del horror, y a la vez menos conocidos por el gran público.

### 3. 3. 2 La *claritas* de la violencia entre las exhalaciones ofuscadoras del “Ello”

La escisión que se ha originado en el *monstrum* especular romántico entre realismo, verismo, naturalismo por un lado e intimismo, subjetivismo, onirismo intrapsíquico por el otro, fue solucionada por las vanguardias históricas, como vimos unas páginas antes, abrazando con decisión el segundo polo y desatendiendo el primero: es con el ojo del alma que se quiere explorar la realidad, no según una perspectiva óptico-retínica. Ello, no significa impulsar a los sujetos hacia un aislamiento en las torres de marfil del Yo o de la intelectualidad, todo lo contrario, dado que las vanguardias propugnan un nuevo protagonismo de los artistas en la actualidad socio-política: sin reparar en preocupaciones acerca de nuestra incolumidad y sin ahorrarse la “trinchera de la vida”, es preciso hacerse cargo del pesado fardo de atroces crímenes y de barbaries inhumanas típicas del siglo XX, elaborar nuevos medios y lenguajes para obligar al público a volver a padecer de nuevo su ferocidad a través del consumo de obras que acometan contra el realismo falsamente consolador y contra la misma percepción, que laceren la superficie de la Persona (de la “máscara”, sobre la base del étimo latino originario, que llevamos todos los días para vivir en la sociedad). Ya no queda sitio para la armonía pacificadora, para la enunciación compuesta y apaciguadora de un arte consagrado a lo figurativo y comisionada por soberanos y órganos del Estado que orquestan la tragedia del mundo. En este sentido, el nacimiento de los diversos “-ismos” artísticos de vanguardia representa un inteligente como necesario escape del realismo, advertido ya como mentira ya como investigación huera, debido también por la intrusión de la fotografía y del reciente invento del cine, capaces de crear una réplica de lo real sin margen de desviación ninguno. A resultas de la abjuración pronunciada por las vanguardias hacia el realismo figurativo, arte y fotografía, la cual se encuentra haciendo las veces de todos sus presentes y futuros “descendientes” mediáticos, suscriben un acuerdo tácito: el primero, al reconocer la superioridad incomparable de lo fotoquímico por lo que

concierno la producción de un perfecto calco pelicular del mundo y al remachar su desinterés por operaciones de este tipo, se ocupará de la transfiguración, de la metamorfosis de la realidad bajo los pesados achazos de un Yo hiper-estético, omnisensitivo y supremo; por su parte, en cambio, la fotografía, después el cine y los demás medios visuales a medida que vayan surgiendo, se encargan de hacerse portavoces de la objetividad, de una mirada imparcial y distante, que en la práctica explicita su contraposición a la arbitrariedad de los sentimientos vehiculados por el fuero interno de los artistas. Como todo pacto, como todo contrato, este también contemplará unas apostillas y unas condiciones de rescindibilidad, que ambas dos partes no dudarán en contestar, llevando a una recíproca violación de frontera en los territorios pertenecientes a la otra parte contratante. La susodicha repartición de ámbitos y modalidades expresivas implica una siguiente en relación con la representación del mal y del horror. Si la materia encumbrada a objeto de la representación monstruosa en línea de principio puede ser la misma para el arte y para lo que se propone cada vez más como un sistema medial integrado, sin embargo se lleva a cabo una sustancial distribución de las tareas: el arte retrata las pesadillas, las angustias recónditas de la psique, los monstruos interiores o bien, menos frecuentemente, si decide dirigirse hacia las monstruosidades de la vida social “exterior”, esta es radicalmente remodelada por el subconsciente; en cambio el sistema de los medios de masas, orientado hacia lo retínico, no puede sino privilegiar todas aquellas infamias, atrocidades y aberraciones que radican en el tejido de lo cotidiano, entre las mallas de la crónica.

Mejor pensado, entregarse a los horrores, según la acepción más amplia, que realmente encuentran lugar en la dimensión exterior a nuestro Yo, aquella accesible para todos, significa encenagarse en la gran cuestión de la representación de la violencia. ¿Acaso no es quizá violencia, *sensu latu*, tanto un homicidio o una guerra, como una dictadura, una autopsia o el deterioro ambiental? Violencia sobre la persona y entre los pueblos en competición por un lado, violencia política sobre una nación, quirúrgica sobre el cuerpo y violencia sobre la naturaleza por el otro. De ahí que, al pasar del



arte a los medios de masas, resulta más conveniente reemplazar el término *monstrum* con el de tele-violencia, que identifica más precisamente el horror y el mal tratado por los *mass media*. En el siglo XX el universo de la representación es revolucionado y trastocado por el configurarse de un aparato mediático global, que relega a los artistas, a los pintores y a los escultores, a un papel indudablemente secundario con respecto a la producción masiva de imágenes para el gran público genérico. Tanto que al citar el concepto de representación los primeros productos que vienen a la mente son los de la fotografía y del cine, y en un segundo momento también los de la televisión y de la informática. Las imágenes mediáticas van abriéndose progresivamente paso a medida que asciende la burguesía, que crece la tasa de alfabetización y la renta per cápita, que se crecen las relaciones internacionales y se entreteje la globalización. En relativamente breve tiempo un nuevo imaginario icónico se extiende al mundo entero, un imaginario que inicialmente imita al artístico, y luego lo sustituye, suplantándolo paulatinamente. La consecuencia es que ya en la primera mitad del siglo, gracias particularmente al empuje de las dictaduras europeas que revelan al mundo las potencialidades de la comunicación masiva, discutir de representaciones compartidas conlleva el hablar de imágenes fotográficas, sobre todo las integradas en la prensa informativa, y cinematográficas. Todo ello, si relacionado con la premisa inicial de la ligación entre medios de masas y cierta versión concreta del horror y del mal, designa un escenario en el cual la violencia encuentra una recepción inaudita, realmente de dimensión “oceánica”, transformándose en tele-violencia en virtud del aparato comunicativo global que actúa como una interfaz entre las masas y el mundo físico. El contacto preferencial que los medios de masas tienen con el público no se agota en el plano cuantitativo: frente a un dificultoso reconocimiento del *status* de arte, los *mass media* por el contrario desde el principio se consideran testificación fidedigna y automática de la realidad del mundo, certificación empírica y fotoquímica de los eventos. Dicho de otra manera, el público, debido al llamado “efecto

verdad”<sup>187</sup> propio de los medios de masas, en la inmensa mayoría de los casos se encuentra en la condición de conceder a estos últimos una confianza casi ilimitada, otorgándoles una credibilidad profunda por su acción veridictoria con respecto a lo fenoménico. Es evidente lo fácil que es probar la falta de fundamento de semejantes creencias populares y no, que descansan sobre un automatismo de la percepción arduo de deshacer, el cual deriva de la confusión entre “verdad” de la enunciación y “verdad” del enunciado: la primera no comporta la segunda, es más, la desunión de las dos es un hecho muy común. Lo retínico, lo óptico nos ilusiona con su objetividad por un condicionamiento, en parte biológico y en buena medida cultural (como analizamos en el capítulo “¿Por qué un *monstrum* visual?”, de la segunda subsección titulada “Anatomía del *monstrum*”), que conecta el ver con el creer, haciéndonos olvidar que para cada imagen existe una fase de composición de la misma, que el “efecto verdad”<sup>188</sup> es un constructo lingüístico artificial y que encuadrar significa siempre excluir, montar, incorporar, juntar, interpretar. La imagen es un acto de semiosis permitido por una función sígnica, cosa que la provee de la misma posibilidad de engañar que se reconoce sin dificultad ninguna a la palabra. Esclarecedor al respecto es la definición del concepto de semiosis formulada por Umberto Eco con su habitual y punzante ironía intelectual: “Siempre que se manifiesta una posibilidad de mentir estamos en presencia de una función sígnica. Función sígnica significa posibilidad de significar (y por lo tanto de comunicar) algo al que no corresponde ningún estado real de los hechos. Una teoría de los códigos ha de estudiar todo lo que puede utilizarse para mentir. La posibilidad de mentir es el *proprium* de la semiosis, así como para los escolásticos la posibilidad de reir era el *proprium* del hombre en cuanto animal racional”<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

<sup>188</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

<sup>189</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, p. 89

Dejando momentáneamente al margen la susodicha cuestión, que reanudaremos más adelante, no se piense, pues, que la tele-violencia vehiculada por los medios de masas, no obstante el gozar de la exposición ofrecida por estos últimos y de la credibilidad que normalmente se les concede, siga igualmente siendo materia marginal y *underground*, a causa de la cultura oficial dominante que por lo general tiende a ocultar, despreciar, envilecer o simplemente ignorar las manifestaciones concretas del *reversum*. Más allá de las declaraciones de principio y de los intentos expresados abiertamente por los directivos responsables de los contenidos mediáticos, no es la que acabamos de conjeturar la situación efectiva que puede observarse. Las representaciones mediáticas poseen una espectacularidad intrínseca que procede del hecho de ser ventana sobre lo real, de copiarlo con una “imparcialidad” imposible para cualquier artista, de dirigirse a un público tradicionalmente inmóvil y pasivo, llamado exclusivamente a ejercer su propia pasión escopófila. Éstas tienen la fuerza hechicera de lo “verdadero”, se introducen en un marco más lúdico con respecto a la dimensión artística y no requieren el empeño conceptual elevado propio del consumo-interpretación de las obras de arte. Dicha esencia espectacular de las representaciones mediáticas es testificada por el origen de *mirabilia* que caracterizó el nacimiento de los medios decimonónicos, cuyo acceso se consentía tras pagar en unos barracones móviles y dentro de una larga genealogía de panoramas, dioramas, cosmoramas y linternas mágicas, extravagancias ilusionistas de sabor mágico. Pero, al agotarse los primeros entusiasmos que rodean su aparición, una euforia que va más allá de los contenidos ofrecidos, y que se explica como fascinación provocada por la pura novedad tecnológica, los medios de masas sienten la necesidad de perpetuar la vena espectacular de los orígenes con la oferta de productos marcados por la misma espectacularidad: el resultado es que de inmediato la tele-violencia se vuelve el ingrediente básico de la dieta medial diaria del público. Público que ya es masa de consumidores y exige un constante abastecimiento de imágenes. Pero los iconos artísticos constituyen una mercancía que supone demasiado ahínco por parte de los consumidores y

por lo tanto no son lo suficientemente comerciales, vendibles; por su parte, incluso la élite de los entendidos de arte ha empezado a buscar el *shock* perceptivo, las experiencias efectistas y trastocadoras. Y cuando también se debilitan los enlaces y las prescripciones de las instituciones clásicas, cuando prevalecen las éticas y los valores individuales, ¿qué, mejor que la violencia, puede presentarse como bien económico inagotable, de bajo coste además, para arrojar a las hordas famélicas de clientes de lo visual? De ahí que la violencia, la tele-violencia, se desborde rompiendo todo muro de contención, encarnando la espectacularidad e instigando al sujeto a inclinarse por una curiosidad equívoca.

Detengámonos un momento en la naturaleza espectacular de la violencia, dada por comprobada sin, pero, aducir unas argumentaciones más extendidas. El acto violento se caracteriza por la que puede llamarse su *claritas*. Éste “resplandece” de una luz que es un agujero negro, se impone con “fulgor” sobre las cosas y las personas, no pasa por el mundo desapercibido. La violencia alardea de una amplísima visibilidad, se abre a la mirada, incita a la visión, requiere preferentemente la presencia de un espectador. Porque es “interesante”, como afirmaba Schlegel<sup>190</sup> o incluso Schiller<sup>191</sup>, porque es singular, porque es “fotogénica”, se presta maravillosamente a la representación. Pues, en primer lugar es *claritas* porque es iluminativa, brilla, refulge, llama la atención sobre sí, como si un reflector se encendiera en la realidad. La brutal reconfiguración de la materia y del orden que conlleva es un evento noticiable y digno de representación, dado que se ata a lo extraordinario. Se trata de una particularidad de la violencia: aun si se aplica sistemática e impunemente, hasta con la convicción de estar en lo cierto, sin embargo ésta conserva su índole de *monstrum*, de amonestación o prodigio que ha de ser mostrado, guarda una excepcionalidad que es motivo de excitante y morbosa participación. En segundo lugar, la siguiente razón por la cual la violencia o tele-violencia

---

<sup>190</sup> Schlegel F., 2008, *Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, Lacchin G. (edición de), Edizioni Mimesis, pp. 94-101

<sup>191</sup> AA. VV., 2001, *Storia delle poetiche occidentali*, Bessière J., Kushner E., Mortier R., Weisgerber J. (edición de), Meltemi Editore, Roma, pp. 249-250

puede definirse como *claritas* es dada por el que son los sistemas culturales de representación humanos, artísticos o mediáticos, los que la hacen “destellar”, que difunden su verbo, seguros de obtener gran éxito y audiencia. La violencia, en cada una de sus formas, suscita el discurso, la charla, el rumor, el paso de boca en boca y encuentra una sorprendente caja de resonancia en las representaciones compartidas vehiculadas por el arte y, en tiempos más recientes, mucho más aún por los *mass media*. El público, el espectador, el “tercer individuo”, es casi un supuesto implícito en cualquier acto de violencia; cabe decir que este último estriba en una relación triangular: quien o lo que comete la violencia, quien es su objeto y quien observa su inflicción en lontananza. Ello porque la violencia es a menudo demostración, exhibición, ostentación, humillación, glorificación, juego y entretenimiento: por tanto es un mensaje hacia alguien, frecuentemente es una invitación al compartir, a la aprobación y a la co-participación. Incluso cuando todo esto no puede decirse, como por ejemplo en los casos en los que no existe una voluntad explícita del elemento ejecutor de la violencia, como en los casos en los cuales ni siquiera existe un ejecutor humano de la violencia, cuando ésta es determinada por causas naturales, no obstante, hasta en dichos casos, la violencia no pierde su valor simbólico, sigue poseendo un significado que va más allá de la fisicidad y de la inmanencia de la acción concreta pura y dura. Violencia, pues: *claritas* ontológica y *claritas* socialmente orientada; la primera intrínseca a la misma violencia, la segunda definida por la comunidad, por el arte y los medios de masas.

La espectacularización de la violencia, hoy día en boga más que nunca, tiene una historia larguísima, quizá antigua como el hombre mismo. Uno de los mensajes del director Stanley Kubrick en su obra maestra “2001 – Odisea del espacio”, verdadero tratado filosófico tranpuesto en imágenes, es justo tal concepto. En el prólogo la simia se convierte en hombre, en ser humano, gracias a un acto de violencia, cuando por primera vez utiliza un hueso como arma de ataque contra un semejante y prójimo suyo. Aparte de enseñarnos una humanidad que surge de la violencia, Kubrick no se olvida de retratar para nosotros la “función teatral” usual que siempre se desarrolla

en torno al acto de violencia. Una simia mata a otra que pertenece a otro grupo, de modo que ya tenemos al sujeto ejecutor de la violencia y al objeto que la padece. Pero lo fundamental es que el director proporciona un protagonismo evidente a todos los demás miembros de los dos grupos, que se hallan alrededor del lugar del delito y constituyen el tercer elemento, el público de terceros que asiste a la violencia en esa platea natural. Los encuadres hacen hincapié en el éxtasis y en el delirio de omnipotencia que estremecen a la simia que acaba de descubrir las potencialidades bélicas del hueso-clava, la cual exhibe satisfecha su poder: los individuos pertenecientes a su grupo se hacen espejo de su euforia incontenible, mientras que los componentes del grupo aversario, el cual ha sufrido la pérdida de uno de sus miembros, están aterrados. El acontecimiento afecta, negativa o positivamente, pero siempre sumamente, a ambas dos comunidades, de las cuales la primera, consciente de la victoria conseguida, es trastocada por la vertiente del *fascinans*, y en cambio la segunda, derrotada, es afligida por la del *tremendum*. Prescindiendo ahora de la confirmación de las dos diferentes caras del *reversum* y del *monstrum*, es decir el *tremendum* y el *fascinans*, es importante poner de manifiesto que el acto de violencia asume una significación real sólo en relación con su reverberación en el contexto social, en virtud de una audiencia que se pone en una condición espectral pasiva, para luego sacar sus propias interpretaciones y actuar tanto a nivel psico-cognitivo como a nivel físico-biológico. Es la co-participación social de aquella violencia que decreta su existencia plena y fecunda. Para Kubrick la humanidad se funda en la violencia, ayer como hoy (lo que es ejemplificado por el montaje analógico o “de las atracciones”<sup>192</sup>, que crea una continuidad conceptual entre el hueso-clava y la astronave-hueso, los dos instrumentos de afirmación tecnológica violenta y agresiva), y la violencia es esencialmente espectacular, necesita un auditorio que desempeñe el papel de tercer polo de la relación triádica recién explicada.

---

<sup>192</sup> Ejzenštejn S. M., 2003, *La forma cinematográfica*, Einaudi, Torino, pp. 130-186

Para contar con una prueba más acerca el valor de espectáculo, de entretenimiento visual de la violencia, es suficiente dirigir la mirada hacia la historia: de los ritos públicos de inmolación expiatoria incas a las pinturas votivas egipcias que ostentan la decapitación de los enemigos, de la igual de pública ejecución de los criminales en India mediante aplastamiento y desmembramiento por parte de elefantes<sup>193</sup> a los juegos circenses romanos, en los que se enfrentan hasta la muerte los gladiadores o las fieras, de la tortura común medieval delante de la muchedumbre enfervorizada al cepo en la plaza del pueblo, todavía vigente actualmente en algunas zonas del globo<sup>194</sup>. La tortura, el horror y la violencia fascinaron constantemente la humanidad y, bajando de las altas esferas de los máximos sistemas de pensamiento en una dimensión más cotidiana, puede ser útil reflexionar sobre como quizás las razones que impulsaron a nuestros antepasados durante el siglo XVII a mirar a una mujer acusada de brujería quemando en una hoguera, probablemente no difieren mucho, a fin de cuentas, de las que hoy nos conducen a atisbar de las ventanillas de nuestros automóviles para conseguir distinguir los detalles más espeluznantes de un accidente de tráfico. ¿Hemos de llegar a la conclusión que incluso los espectáculos más repugnantes o su reproducción sobre lienzos o películas son de alguna forma atractivas? Ya vimos que brillan, relucen, resplandecen, refulgen, destellan y deslumbran. A propósito de la fascinación de lo horrendo, el filósofo y poeta alemán Friedrich Schiller escribió en “El arte trágico”, de 1772: “Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad: ¡Cuán numeroso el cortejo que acompaña a un delincuente hasta el lugar del suplicio! Ni el placer de ver saciada la sed de justicia, ni el innoble gusto de ver colmado el deseo de venganza pueden explicar este fenómeno. Es posible que los espectadores disculpen en el fondo de su corazón a aquel desgraciado, que la más sincera compasión les mueva a pedir su salvación;

---

<sup>193</sup> Di Bella F., 2008, *Storia della tortura*, Odoya, Bologna, pp. 65-66

<sup>194</sup> Di Bella F., 2008, *Storia della tortura*, Odoya, Bologna, p. 322

sin embargo, anima al espectador, con más o menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oídos a la expresión de su sufrimiento. Si el hombre de educación y de sentimiento refinado constituye una excepción, no es porque en él no exista este instinto, sino porque está dominado por la fuerza dolorosa de la piedad y contenidos por las leyes del decoro. El vulgar hijo de la naturaleza, al que no refrena sentimiento alguno de delicada humanidad, se abandona sin pudor a este impulso poderoso, el cual debe tener su fundamento en la disposición natural del espíritu humano”<sup>195</sup>. Schiller definió muy bien esta “disposición natural” a lo horrendo, y no olvidemos que en todas las épocas el pueblo ha presenciado con gran excitación las ejecuciones. Si hoy en día tenemos la sensación de habernos “civilizado” quizá es tan sólo porque el cine ha puesto a nuestra disposición escenas *splatter-gore*, que no obligan a los sujetos a buscarlas en lo diario y no perturban la conciencia del espectador porque se le presentan como ficticias<sup>196</sup>. Por otro lado, por ejemplo, la idea de que una escena de batalla cruenta, con cuerpos sangrientos y rostros desgarrados por el tormento, pueda ser “bella” o de todos modos pueda inspirar sentimientos grandiosos es un tópico, tanto en el mundo clásico como en el Romanticismo. La imagen, real o artificial, debería consternar, pero justamente en esta terriblez se esconde una belleza provocadora. En muchos casos las representaciones de cadáveres martirizados y mutilados suscitan una pulsión escópica superior a la repulsión que induce a volver la cabeza para no mirar: el *fascinans* entonces vence el *tremendum*. Es innegable que no es nada rara la circunstancia de una imagen de una barbárica violación y mortificación de un cuerpo que ocasiona un reclamo irresistible y difícilmente explicable. Indicativo es el hecho de que el deseo de iconos que muestran cuerpos sufrientes parece ser casi tan fuerte como el apetito de imágenes que enseñan cuerpos desnudos<sup>197</sup>. Erotismo y sufrimiento, excitación y

---

<sup>195</sup> AA. VV., 2001, *Storia delle poetiche occidentali*, Bessière J., Kushner E., Mortier R., Weisgerber J. (edición de), Meltemi Editore, Roma, pp. 293-294

<sup>196</sup> Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 220

<sup>197</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 86



dolor, tendencia al placer e impulso al tormento, principio de vida y principio de muerte, *Eros* y *Thanatos*. Tomando en préstamo de Freud la teoría psicoanalítica de la subdivisión básica de la psique en los dos principios cardinales de placer y muerte, cabe proponer la existencia de sutiles mecanismos psicológicos que ilustran de manera coherente la ambigua conexión entre violencia y belleza. El Yo, perennemente en vilo entre los dictados del Ello y las imposiciones autoritarias del Super-Yo, se encuentra reconociendo como perturbadores, angustiosos, como “lo que no debería ser”, algunos aspectos de lo real en abierto conflicto con las exigencias de agregación social y estructuración comunitaria del hombre configuradas por el susodicho Super-Yo<sup>198</sup>. Este polo del psiquismo humano demoniza y sacrifica tanto aspectos relacionados con la esfera del placer, con *Eros*, como aspectos concernientes en cambio al principio de muerte, a *Thanatos*, los dos igualmente constitutivos y esenciales para el ánimo del sujeto. De modo que, si el Super-Yo, por lo que respecta a *Eros*, hace que muchas articulaciones del deseo sexual se consideren reprobables e indecentes, en antítesis con las normas sociales y, como tales, se carguen negativamente en el inconsciente; asimismo, por lo que atañe a *Thanatos*, se incluirán entre las aberraciones censurables acciones como el homicidio y en general la violencia *tout court*. Pues, se crea una zona de sombra en la que se agitan todas las codicias ligadas a *Eros* y *Thanatos* que no pueden desahogarse en la realidad y que por tanto, exactamente a causa de esta frustración inhibidora, presionan con fuerza aún mayor sobre el Yo: cuanto más el Yo se afana por alejar estas formas de *libido*, más su fuerza alimenta al Ello. Así cuando se es espectador de la violencia o consumidor de imágenes de violencia sucede que, al no ser el principal responsable de aquella abominación que se perpetra ante los ojos, se es libre de exteriorizar con más impudor nuestra propia condescendencia hacia ciertos instintos “bajos”. Distintamente, en el caso de que fuéramos los autores materiales y no solamente los cómplices virtuales de las mismas atrocidades, ello causaría

---

<sup>198</sup> Oliverio Ferraris A., 1998, *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, pp. 23-25

intensos sentidos de culpas y fuertes fluctuaciones en lo profundo del Yo. En la práctica, la atracción por las imágenes de violencia es originada por la posibilidad de expresar, al menos de forma oblicua, indirecta y por proyección, los instintos de muerte normalmente reprimidos. El asistir a la violencia sin ser su artífice logra en parte ser un sucedáneo, vivido merced a la co-participación, de acciones de lo contrario no perseguibles: se realiza una transferencia psicológica que nos proyecta virtualmente en la piel del sujeto agente de la violencia, sin pero sufrir las consecuencias morales implícitas en sus acciones. He aquí como es posible, sin contar con justificaciones de tipo estético-formal, hallar belleza o sentir atracción por imágenes empapadas de violencia. A estas alturas encuentra una explicación también el sentimiento oscuro y contradictorio que induce a combatir entre la fascinación y la repulsión de cara a iconos de esta clase. Por un lado la seducción se motiva como ocasión otorgada al Ello de expresar *Thanatos*, por el otro la repulsión se configura como resistencia del Super-Yo frente a las pretensiones planteadas por el Ello. En el medio está el Yo, en poder de fuerzas centrípetas en contraste entre sí mismas.

La violencia, manifestación de *Thanatos*, y el sexo, emanación de *Eros*, están hermanados por lucir la misma dinámica de exclusión psíquica, de destierro más allá de los límites de la decencia oficial, por representar todo un mundo de pulsiones primigenias predestinadas a volverse sombras tras la máscara de la Persona burgués. De hecho el sexo está extrañamente asociado a la violencia cuando se habla de afrontar, borrar o vigorizar tabúes, cuando hay que referirse a la animalidad del hombre, para exorcizarla o recuperarla. En el curso de la historia la representación de uno ha sido vehículo de la otra y viceversa, casi como si formaran un especial Jano bifronte que, en vez de simbolizar con sus dos caras los dos polos negativo y positivo que organizan lo existente, se encuentra con sus dos rostros mirando en la misma dirección: dos faces, ambas dos negativas, de la idéntica dimensión perturbadora. ¿Cómo explicar si no siglos de representaciones artísticas en las cuales el erotismo está estrictamente atado a lo mortífero, en las cuales la abundancia de las carnes femininas

llama directamente la putrescencia, en las cuales la belleza presagia su sino de descomposición? Piénsese en la visión artística romántica, en la que se alaba la fascinación seductora y el valor cognoscitivo de lo negativo, del *monstrum specular* y del *reversum*; en el *topos* clásico de la doncella espléndida que vale como amonestación del efímero transcurrir de la vida; en los bodegones con cestas de fruta, en los cuales la vida se encamina hacia un declive inexorable; o, aún, en la corriente de terror, en la figura del vampiro que regala amor y muerte a sus víctimas a través de muerdos altamente eróticos; en el estereotipo de cierto cine en el que la relación amorosa anuncia la irrupción de lo monstruoso o del asesinato. Enlazándonos al sistema de los medios de masas, éste que adopta la violencia y de ella hace uno de sus puntos de fuerza trascendentales para fidelizar al público con empeño y costes contenidos, hemos de subrayar una evidencia demasiado patente: incluso bajo la perspectiva de la mera comerciabilidad de los productos visuales, el ingrediente de la violencia, o tele-violencia, está colocado inmediatamente al lado del sexo, indiscutido contenido príncipe, ya que los dos poseen un magnetismo irresistible para la inmensa mayoría del público.

Es también esta relación mutua de intercambio y reciprocidad entre amor y muerte lo que quisimos simbolizar empleando cierto cromatismo en la maquetación del título general de la presente labor, situado en la página seis, justo al inicio de toda la investigación. Las letras degradan paulatinamente desde el rojo hacia el negro, cosa que en primer lugar expresa la sangre (roja) y la muerte (negro) que dominan sin rivales en el panorama del *reversum*, del *monstrum*, de la tele-violencia y de los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, respectivamente las cuatro macrosecciones principales de la tesis. Pero en segundo lugar el rojo y el negro pueden diferentemente aludir a *Eros* y *Thanatos*, dos realidades que se compenetran y se fusionan exactamente como hacen los matices de color en el título de la labor.

### 3. 3. 3 El tele-corpus como regresión hacia lo orgánico

Cuando nos adentramos en la reflexión sobre el *monstrum exanimis* contemporáneo, de modo particular sobre el elaborado por el arte posmoderno de Giger, tomamos nota de las nuevas inquietudes que sacuden la era digital. El horror de finales de milenio ha adquirido máscaras muy distintas aun sólo de las del horror típicamente decimonónico tardío o de las de inicios del siglo XX, demostrando una acusada sensibilidad por el porvenir. No por el futuro lejano, aquel acerca del cual nos expresamos como quien quimeriza sobre una realidad inimaginable porque demasiado distante e impredecible; más bien por el futuro próximo, el más inmediato, que a muchos parece tan comprometido como para no dejar siquiera la esperanza de poder razonar en términos de siglos sobre lo venidero. Los desarrollos de la manipulación y de la ingeniería genética a raíz de los años Setenta del siglo XX<sup>199</sup> han intensificado la sensación de aprensión del hombre por el futuro, un ansia acrecentada ya por la caída del ideal humanista de un progreso armónico del individuo en simbiosis provechosa con la naturaleza, ya por las pesadillas de las biotecnologías, tan dramáticamente evocadas en muchas obras de los artistas contemporáneos a nosotros. En éstas la mitología del pasado podría volverse la realidad por venir, por cuanto vuelven a asomarse masivamente el *monstrum* polimórfico, el *tremendum* bosquiano y lo grotesco arcimbollesco. Fuera del marco pictórico, sobre todo el cine pareció intuir y luego casi profetizar las más recientes investigaciones de zooantropología: estudios que apuntan a explorar las relaciones entre los dos mundos, humano y animal, no ya en el sentido de una justificación jerárquica, sino para llegar a descubrir sus reales potencialidades de interacción, hasta de contaminaciones y mestizajes. La ingeniería genética o, más propiamente, el conjunto de las tecnologías del ADN recombinante, permite aislar genes, clonarlos, introducirlos y hacerlos operativos en un huésped heterólogo (diferente del huésped originario)<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> Lewin B., 2006, *Il gene*, Zanichelli, Bologna, pp. 28-71

<sup>200</sup> Lewin B., 2006, *Il gene*, Zanichelli, Bologna, pp. 101-113

Tales técnicas permiten conferir características nuevas a las células receptoras: las células producidas de esta manera se llaman recombinantes y al alterar las secuencias de los genes iniciales pueden producir nuevas estructuras biológicas, como es el caso de los OGM, los organismos genéticamente modificados. En los últimos decenios el cine ha absorbido y metabolizado las susodichas temáticas y logros, sometiendo las especies animales, en cuya cumbre se encuentra el hombre, a un procedimiento de transformación frenético y acelerado, intentando adelantarse al futuro de esta rama de la ciencia mediante la representación de las posibles condiciones post-humanas: lo post-humano de un hombre-bestia o de una bestia-hombre, lo post-humano de la hibridación con especies alienígenas de universos remotos, lo post-humano fruto del empalme entre seres vivos y artefactos tecnológicos. Con respecto al rumbo a la postre optimista del pensamiento científico, el cine y las demás artes se han movido por lo general a contracorriente, demonizando el poder ilimitado de la tecnología, lamentando sus abusos y tropelías, los peligros ingénitos en la sustitución de las leyes naturales con los preceptos del nuevo “dios” ciencia. Aquellos engendros, esos seres mutantes o metamórficos que durante siglos se colocaron más allá de las Columnas de Hércules o bien habitaban en los cuadros del Bruegel, cada vez más pertenecen a lo ordinario, en el cual muchas “tecnoutopías” de ciencia ficción ya han cobrado vida. Claro está, el vampiro, el licántropo, la criatura del doctor Frankenstein, la momia, el fantasma, todas figuras que se relacionan al *topos* del doble, no desaparecieron de películas, series televisivas o novelas, pero ya no dan un miedo real y sincero, no aterrorizan como antaño. Sobreviven como elementos tradicionales a los cuales se rinde homenaje y sus reminiscencias dan a luz émulos post-futuristas que modernizan sus peculiaridades (por ejemplo, el alienígena proteico, viscoso y mortal de la saga “*Alien*” no es más que una compleja y novedosa versión actualizada del vampiro<sup>201</sup>), asimismo se emplean de forma simbólica, metalingüística. De todos modos se trata de personajes típicos y, aunque no sea voluntad explícita del autor de turno que

---

<sup>201</sup> Canova G., 2000, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel panorama contemporaneo*, Bompiani Editore, Milano, pp. 3-190

se enfrenta con dichas figuras éstas inevitablemente traen a la memoria épocas pasadas y escenarios harto obsoletos: son símbolos inquietantes creados por sociedades diferentes que ya no existen. No obstante, al margen de horrores producto de angustias de nueva generación, de fondos post-apocalípticos y post-atómicos, de paisajes “del día después del fin del mundo”, hoy asistimos a una tendencia general que asombra por sus rasgos paradójicos: la violencia más material, matérica, orgánica y concreta no sólo sobrevivió a la revolución digital, a la Realidad Virtual, a la miniaturización tecnológica, a la domótica y a la inteligencia artificial, sino que sigue siendo lo que más estremece, trastoca, consterna y sacude. Cuanto más las tecnologías se insertan, de forma progresivamente menos invasiva y manifiesta, en el tejido de la existencia cotidiana, cuanto más nuestro cuerpo sufre procedimientos de desmaterialización y virtualización, cuanto más los aparatos cibertrónicos emplean la nanotecnología para integrarse en la estructura biológica viviente, más se desborda una violencia que estriba en la sangre, que hace patente la animalidad de los cuerpos y lo cifra todo en la crudeza de lo orgánico, destacando con ojos desalmados el dolor ciego de la carne mutilada que grita aturdida por lo tormentos. Especialmente desde la última década del siglo XX se busca pertinazmente el sufrimiento físico, fisiológico y, conjuntamente, la manera de convertirlo en representación disponible para quienes quieran probar a “com-padecer”, a sufrir a su vez, o para quienes sencillamente deseen limitarse a observar. Se pasa desde las tomas a cuerpo abierto durante las innumerables operaciones quirúrgicas a las cuales ha decidido someterse la artista “carnal y mutante” Orlan<sup>202</sup>, hasta el vientre del *performer* Franco B., lacerado profundamente para derramar copiosamente la sangre, rozando la muerte<sup>203</sup>; se va desde las cruentas instalaciones de cuerpos amputados o colgados realizadas por el italiano

---

<sup>202</sup> De Turris G., 1998, *Orrori di fine millennium*, Edizioni il Torchio, Roma, pp. 181-183

<sup>203</sup> Vergine L., 2000, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, pp. 260-272

Cattelan inspirándose en los grabados de Goya<sup>204</sup>, hasta las fotografías de Andrés Serrano, detalles de cadáveres en primer plano, decontextualizados y saturados de repulsión obcecada<sup>205</sup>; desde el montaje esquizofrénico de la impecable reconstrucción filológica del desembarco en Normandía realizada por Spielberg en “Salvar al soldado Ryan” de 1998, donde jóvenes soldados vomitan, son segados por el fuego enemigo y salpican su valiente sangre por doquier, hasta el fenómeno en constante crecimiento de las *cutters*, habitualmente mujeres adolescentes que sienten el irrefrenable impulso de autolesionarse, de infligirse dolor, por lo general cortándose o mordiéndose<sup>206</sup>. ¿Porqué en la era de la Realidad Virtual, de la conexión global, de la robótica, de la domótica (su aplicación en el ámbito del hogar) y del *wi-fi* (*wireless fidelity*, es decir “tecnología de alta fidelidad inalámbrica”) seguimos obsesionándonos con las más diversas formas de violencia sobre un cuerpo orgánico que parece casi obsoleto en su fisicidad? Es realmente interesante la tesis propuesta al respecto por el filósofo y ensayista eslavo Žižek<sup>207</sup>. Él afirma que, si el siglo XIX se señala por sus proyectos científicos y por sus ideales utópicos dirigidos hacia el futuro, en cambio la experiencia esencial que define el siglo XX es la búsqueda maniaca de lo Real (dese peso a la inicial mayúscula) entendido como Verdad opuesta a la realidad social cotidiana, la cual, al contrario, se concibe como huera e ilusoria. Se acepta la extrema violencia de lo Real como precio que se debe pagar para poder arrancar las capas falsas y engañosas que cubren la realidad: la autenticidad reside en el acto de transgresión violenta. Esta busca de lo Real puede reconocerse en el combate cuerpo a cuerpo entre las trincheras de la Primera Guerra Mundial, celebrado como auténtico encuentro intersubjetivo que supera las convenciones de los salones burgueses, o bien en la pornografía intrauterina que ofrecen aquellos sitios Internet *hardcore* en los

---

<sup>204</sup> AA. VV., 2006, “Where are we going?”, Gingeras A. M., Bankovsky J. (edición de), Skira, Milano, pp. 174-191

<sup>205</sup> AA. VV., 2003, *Belvedere dell'arte. Orizzonti*, Bonito Oliva A., Risaliti S. (edición de), Skira, Milano, pp. 52-53; 212-224

<sup>206</sup> Strong M., 1999, *Un urlo rosso sangue*, Edizioni Frassinelli, Milano

<sup>207</sup> Žižek S., 2003, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi Editore, Roma, pp. 11-15

cuales se puede observar el interior de una vagina desde el punto de vista de una microcámara colocada en la sumidad de un vibrador insertado en la vulva. Aún más, el ansia para hallar lo Real puede hallarse en la inmovilidad ahistórica y asocial de Cuba, cuya revolución contrapone su eternidad estática al progreso falaz occidental, o también en el terrorismo político y religioso que tanto en la década de los Setenta como hoy quiere despertar a nosotros ciudadanos occidentales de nuestra molición. De la misma manera la búsqueda angustiosa de lo Real puede mirarse en las dictaduras de derechas y en la llamada tv-verdad. La paradoja fundamental de dicha pasión por lo Real, y aquí está su ambigüedad, es que acaba por culminar en su opuesto exacto, en un espectáculo teatral: el afán por lo Real acaba por resolverse en la pura apariencia espectacular de lo real (ahora sí con inicial minúscula). En otras palabras, tanto se lucha para sacar a la luz lo Real que al final, para ilusionarse con haberlo efectivamente descubierto o para mantenerlo en vida artificialmente, se pone en escena una pantomima destinada a imitar sólo su superficialidad exterior, se construye una superestructura que vive de rituales atrofiados y protocolos rígidos. Así se explican las encarnizadas carnicerías fraticidas de la Primera Guerra Mundial, la repulsión anatómica de cierta pornografía extrema, el aislamiento anacrónico de Cuba, los coches bomba empleados por los terroristas, los ceremoniales complejos e impecables que caracterizan todo régimen dictatorial, los guiones estandarizados y los formatos de los *reality shows*. En tal escenario interpretativo incluso la violencia y la tele-violencia se presentan como una reacción desgarradora y paroxística centrada en volver a sentirse “vivos y verdaderos”, útil para huir de la desrealización que está trocando el mundo occidental en un macro-*reality show* a escala planetaria, como prefigurado en la famosa película de Peter Weir de 1998 titulada “El *show* de Truman”: la violencia, real o mediática, como gesto desesperado para volver a la naturalidad veraz, la incisión, el corte, la fractura, el hematoma, la lesión para experimentar el dolor y la ruina física que nos recuerdan que somos sangre y carne, que pertenecemos al reino biológico, que somos animales, aunque dotados de inteligencia. El sufrimiento físico es



ciertamente real, siguiendo una tendencia netamente contraria con respecto al sexo virtual (el sexo sin el sexo), al café sin cafeína (el café sin el café), al té sin teína (el té sin el té), a la cerveza sin alcohol (la cerveza sin la cerveza), a los dulces sin azúcares (los dulces sin los dulces), a la guerra “inteligente” (en principio la guerra sin guerra, ya que, sólo en un plano teórico, no debería causar bajas), al turismo bajo el signo de la franquicia (el turismo sin el turismo, por faltar el contacto auténtico con lo Otro) y a la Realidad Virtual (la realidad sin la realidad) <sup>208</sup>. Así que se persigue con tenacidad violencia y la violencia mediada para reestablecer una conexión con la realidad que se ha ido perdiendo y olvidando en aras de la edificación de una hiperrealidad forjada por el imaginario capitalista tardío. El ejemplo más palmario y actual, pese a que no indica una búsqueda voluntaria y consciente de la violencia, sino su ineludible caída encima de mentes completamente desconocedoras, es el derrumbe de las *Twin Towers* a manos de terrorismo islámico. En opinión del filósofo eslavo el 11 de septiembre ha creado una vía de agua, una hendidura, una brecha en el gran teatro post-industrial del mundo occidental, el cual ha dejado entrever sus bastidores tras el telón: solamente durante el mencionado evento los públicos televisivos occidentales han abierto los ojos acerca del hecho de que el Sur del mundo vive en la catástrofe más total y que, si se verá obligado a hacerlo, intentará hacernos hundir también a nosotros en el abismo; acerca del hecho de que “nosotros” y “ellos” compartimos el mismo planeta y, en última instancia, el mismo sino. Hasta el atentado terrorista contra las Torres Gemelas solíamos considerar los horrores del Tercer Mundo como algo que no pertenecía efectivamente a nuestra realidad social, como algo que existía sólo en cuanto aparición fantasmal en la pantalla catódica. En cambio con el desmesurado desastre que ha afectado al *World Trade Center*, la visión espectral de la telepantalla ha impactado en nuestra realidad y, casi como en la película “*Demoni 2*” de 1986 de Lamberto Bava, el horror ha salido de la televisión, y luego asimismo del ordenador y de los móviles, para acariciarnos con su mano helada. Téngase en cuenta que,

---

<sup>208</sup> Žižek S., 2003, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi Editore, Roma, pp. 11-15

aparte del exiguo número de individuos que han asistido con sus propios ojos a la tragedia, la inmensa mayoría de los habitantes del mundo ha podido hacerlo exclusivamente como audiencia medial, de modo que el *shock* indispensable para salir del mundo-*fast food* glaseado y volver a entrar en contacto con la realidad exterior se experimenta extrañamente justo mediante los portaestandartes de la ficción, esto es, los medios de masas. El problema es que, como hemos dicho, el rastreo ansioso de lo Real puro, contrapuesto a lo real postizo que vige en el mundo ordinario, a menudo acaba por convertirse en la puesta en escena de una pieza teatral barroca de gusto dudoso que remeda patéticamente lo Real y es una trágica parodia suya. Ahora, hablando de tele-violencia, el riesgo serio que acecha continuamente es que, al intentar exasperada e innaturalmente recuperar una relación de algún modo sincera con lo Real mediante una pantalla que no presenta, sino que re-presenta de manera mediada, se termine por caer otra vez en el marco del espacio lúdico y espectacular, de lo gracioso y entretenido: el peligro es que la tele-violencia se digiera a modo de quiz televisivo, que se asimile como un pasatiempo divertido, realizando una mera apología recreativa del dolor sufrido o infligido por los demás, del tormento ajeno en cuanto actividad deportiva.

Claro está, no pasa desapercibida la contradicción de fondo congénita a la dinámica recién expuesta: el regreso a lo real acontece a través de una pantalla mediática, lugar de la irrealidad por excelencia, dado que sustituye la experiencia directa con una ficticia, basada en imágenes-sombras marcadas por el sello de la lejanía. El medio de comunicación es, precisamente, interfaz que media, y por lo tanto inhibe desde el principio la posibilidad de un contacto directo con lo real. Lo que nos lleva a plantear que la violencia, incluso cuando llegue filtrada y alterada por los medios de comunicación, consigue resucitar en los espectadores, quizá inconscientemente y de manera muy reducida, su hambre de realidad y a la vez satisfacerla, aunque sea sólo parcial y engañosamente, como mero sucedáneo. La violencia difundida por los *mass media* se vuelve tele-violencia, violencia a distancia, abuso orgánico y material visto mediante una

lente inorgánica que transmite representaciones inmateriales. El que esta violencia esté mediada comporta de por sí la imposibilidad de intervenir en lo que se está observando, una inclinación y disposición a la pasividad, una mayor proclividad hacia la espectacularidad, ya que, al no poder actuar, nos limitamos a “contemplar”. Asimismo conlleva una percepción al menos en parte atenuada del acto violento, el cual es privado de su sangre, de su ruido, de su olor, de su “pesadez”.

Antes de deternos hondamente en las implicaciones del consumo de la violencia por medio del estatuto espectral mediático, demos un paso atrás para volver a recorrer las argumentaciones trazadas hasta ahora y sintetizar lo planteado por el momento. Se buscan las representaciones de la violencia para expresar virtualmente “por interpósita persona” los instintos reprimidos relacionados con *Thanatos*, que nos hace sentir el escalofrío ambiguo de la negación de la serenidad y de la vida; las susodichas representaciones de violencia en la época moderna se hallan en modo particular en eventos constantemente transmitidos o productos creados por los medios de masas, los cuales reproducen la más natural y primordial de las atracciones con la irresistible fascinación de lo fotográfico, “automáticamente” veridictorio, verídico *per se*; el consumo de tales representaciones mediales de violencia, al fin, altera la misma percepción del suceso violento, despotenciado de su corporeidad pero amplificado en su espectacularidad. Una vez aclarados y remarcados los sobredichos elementos que constituyen las respectivas piezas para entender plenamente cómo se manifiesta la *claritas* de la violencia, por qué la violencia es “bella y fúlgida”, por qué aún hoy su vertiente más pesadamente corpórea y corporal sigue en boga, es posible apartarse y avanzar para profundizar en las modalidades conductuales, de consumo y aptitud que singularizan la tele-violencia, la acción de mirar a distancia esta clase de mal, horror y sufrimiento.

Probablemente, concausa de la preferencia otorgada también en la edad digital a la violencia “tradicional”, aquella hecha de carne y sangre, es el hecho de que el relativismo cultural imperante haya creado un agujero

ideológico y axiológico frente al cual el atropello físico, o de todos modos concreto en sus consecuencias, reivindica una certeza sensorial y ontológica: si todo es relativo y abundan las teorías divergentes adoptadas para explicar de las maneras más variadas la realidad presente, pasada y futura, pues la crudeza de la violencia, así como el atractivo que constituye, es un suceso incuestionable, innegable, acerca de cuya verdad se es unánime. La antedicha verdad ya no está edulcorada por inspiraciones dialécticas de cuño romántico, que indicaban una última recomposición moral y epistemológica en la tercera fase de la síntesis de los opuestos. Se opta por dejar sin solución el conflicto, por dejar sin conciliar mal y bien, por dejar surgir la violencia con su prepotencia irreducible. Por otra parte ello es normal en una cultura donde el *shock* se ha vuelto uno de los más importantes criterios de valor e incentivos al consumo. ¿Cómo llamar la atención de otra manera sobre nuestro propio producto o sobre nuestra propia arte? ¿Cómo dejar una huella en la “sociedad de la imagen”, en la que estamos perennemente sobre-expuestos a lo icónico? Poniendo de relieve precisamente la aviesa irracionalidad de la siempre fascinante violencia, que magnetiza sin posibilidad de resistir.

En este proceso de afirmación del gusto por el *shock* violento causado por la deflagración orgánica y de la búsqueda por parte de los espectadores de imágenes fuertes y lacerantes, revisten un papel fundamental las mutaciones en marcha en la tele-percepción: en la posmodernidad el consumidor está obligado a saltar el límite del marco, del encuadre; vive en su propia carne lo concreto de una representación envolvente, inglobante, que ya no establece un “dentro” y un “fuera” de la pantalla; se alimenta de una violencia que le involucra a trescientos sesenta grados, que le hace protagonista del espectáculo en curso.

“Es dulce, cuando sobre el vasto mar los vientos sacuden las  
aguas, observar desde tierra la dura tribulación ajena;

no porque el que alguien sufra es motivo de delicia, sino porque es placentero contemplar los males de los cuales estás falto.”<sup>209</sup>

Estos arriba son los primeros versos con los que se abre el segundo libro del “*De rerum natura*” de Lucrecio (que preferimos traducir personalmente para mantenernos lo más posible fieles al texto, en lugar de referir las quizá mejores pero exageradamente libres traducciones de otros autores). Tomando idea de estos versos, Blumenberg, en su “Naufragio con espectador”, arranca una reflexión sobre el valor de las metáforas en el interior del sistema de pensamiento humano y dedica unas páginas al análisis semántico y conceptual de los versos en examen. Pese a que se dirige hacia territorios más filosóficos, él localiza, utilizando como término de referencia las palabras del texto de Lucrecio, un cambio de paradigma de la condición existencial en el pase desde la edad pre-moderna a la moderna<sup>210</sup>. La metáfora náutica lucreciana expresa la felicidad de un espectador que, con una serenidad procedente de la conciencia de su propia distancia de seguridad, contempla las adversidades de algunos pobres marineros en la plenitud de una tempestad borrascosa. Ello en las intenciones del autor latino alude claramente a la agitación tumultuosa de pasiones que afecta a aquellos hombres que no se refugian en el puerto seguro del epicureísmo, doctrina que predica la imperturbabilidad del ánimo, la *medietas*, la ataraxia. Blumenberg reconoce en el espectador de Lucrecio una metáfora apropiada del prototipo del hombre pre-moderno, el cual, para defenderse del caos y de los peligros que se encuentran en lo real, se confía a un sólido sistema de valores, a una ideología totalizadora, independientemente de cual sea. En esta perspectiva dos son las estrategias contempladas por las diferentes tradiciones y culturas pre-modernas para evitar el “naufragio”: evitar el peligro o bien volver lo antes posible a un lugar seguro. Ejemplos de esta concepción son los preceptos y las leyes respetuosas de las tradiciones y de

---

<sup>209</sup> Alosi R., Nicola S., Pagliani P., 2000, *Optimi Scriptores. Antologia latina*, vol. 2, Petrini Editore, Torino, p. 54

<sup>210</sup> Blumenberg H., 2001, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna

los tabúes, ligadas a la tierra y a la agricultura. Quienes se arriesgan a desafiar las prohibiciones impuestas por las divinidades, como por ejemplo Ulises/Odisseo, tendrán a toda costa que regresar del “mar” de las peripecias al “puerto” de la seguridad. Pero, al adentrarnos en la modernidad, los versos de Lucrecio se reemplazan con nuevas metáforas náuticas hechas explícitas en los textos de autores como Pascal y Nietzsche. El primero escribe: “Nosotros bogamos en un vasto mar, empujados de un extremo a otro, siempre incertos y fluctuantes. Cada término al cual pensamos amarrarnos y fijarnos vacila y nos deja” <sup>211</sup>. El segundo asevera: “¡Hemos dejado la tierra y nos hemos embarcado en la nave! Hemos cortado los puentes a nuestras espaldas – y no es todo: hemos eliminado la tierra detrás de nosotros. ¡Vamos, barquichuelo! ¡Mira adelante! ¡Ya no existe “tierra” ninguna!”<sup>212</sup>. La condición del espectador de Lucrecio en época moderna, y menos todavía en la posmodernidad, ya no es representativa de la dimensión existencial del hombre: quebrados los dogmatismos y las ideologías unitarias, puesto al descubierto el relativismo de cada una de éstas, ya no existe “puerto”, todo es mar embravecido y voraginoso. Ya no cabe quedarse “fuera del juego”, no participar, hay que vivir en el riesgo constante, visto que todo vacila, oscila, zozobra. Toda estabilidad se ha desuelto en la idea de una fluidez de las posturas y de los puntos de vista, con lo cual el determinismo y el absolutismo pierden su razón de ser. De ahí que el comportamiento más oportuno no sea el de quien sabiamente evita el peligro, sino el de quien acepta la apuesta, el azar existencial, y no teme aventurarse en la danza de los relativismos. El naufragio deja de ser accidente negativo y se propone como situación sistemática e ineludible; como dice Remo Bodei en la introducción a la versión italiana de la obra de Blumenberg “Naufragio con espectador”, el naufragio es el emblema mismo del proyecto que orienta la modernidad tardía y tiende a transformarse en un

---

<sup>211</sup> Blumenberg H., 2001, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, p. 39

<sup>212</sup> Blumenberg H., 2001, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, p. 43

canon hermenéutico universal<sup>213</sup>. El mismo Bodei, siempre en el mismo ámbito, traza un esquema de las oposiciones básicas que estructuran la imagen metafórica del naufragio, obteniendo las siguientes parejas de conceptos contrarios<sup>214</sup>:

<b>Seguridad</b>	⇔	<b>Riesgo</b>
<b>Ajenidad</b>	⇔	<b>Implicación</b>
<b>Espectador</b>	⇔	<b>Actor</b>
<b>Inmovilidad</b>	⇔	<b>Movimiento</b>
<b>Teoría</b>	⇔	<b>Praxis</b>

La primera columna refleja una situación de aislamiento, exterioridad y abstracción, tal como la evocada por Lucrecio y típica de la pre-modernidad, albergando los términos a seguir: seguridad, ajenidad, espectador, inmovilidad, teoría. En cambio la segunda columna sugiere una condición aleatoria, incierta y mudable en la cual se está sumido, propia de la edad moderna y definida por los siguientes términos: riesgo, implicación, actor, movimiento, praxis. Con el pase crucial de la pre-modernidad a la modernidad, verdadera “vuelta de la boya” (concediéndonos un símil que conserve el paralelismo analógico náutico de la metáfora lucreciana), en lugar de la contemplación surge la participación, junto a la perspectiva de un involucramiento que mueva al individuo a la acción. En un universo que ha perdido su centro ya no existe un único punto de vista privilegiado y estable desde el cual mirar el espectáculo de la vida con ánimo despegado: el naufragio es condición existencial permanente.

En el contexto mediático visual, y particularmente en el cine, acontezca el mismo cambio de perspectiva, sucede una correspondiente mutación de paradigma existencial que se concreta en una revolución lingüístico-formal que afecta a la tele-percepción del espectador y su relación con la tele-

<sup>213</sup> Bodei R., 2001, *Distanza di sicurezza*, en Blumenberg H., *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, p. 18

<sup>214</sup> Bodei R., 2001, *Distanza di sicurezza*, en Blumenberg H., *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, pp. 10-11

violencia. Sin embargo, en el mundo de los *mass media* visuales las consideraciones de Blumemberg han de ser aplicadas no en relación con la fase de transición desde la pre-modernidad hasta la modernidad, sino desde la modernidad hasta la posmodernidad, colocando cronológicamente más adelante dicha mutación de paradigma. Es consabido que, si es verdad que la modernidad destruye todo “puerto” seguro y obliga a todos los sujetos a convertirse en náufragos, no obstante, se distingue por su progresiva mediatización, por el nacimiento de cada vez más numerosas herramientas de representación social y capas de mediación que distancian al sujeto de la realidad y de la experiencia concreta. Los hombres modernos se tiran al “agua”, se encuentran en el ojo del huracán, en la plenitud de la borrasca, son protagonistas forzados de la zozobra universal, y a la vez se esconden detrás de “pantallas”, se ocultan en la distancia de la representación de la realidad, distancia tanto física como psicológica, escogen el estatuto del espectador mediático, del *voyeur* que prefiere observar antes que actuar, del “mirón” que contempla la vida ajena en lugar de vivir la suya. Desde un enfoque moral, cultural y existencial se vuelve obligatoria la comprometida elección activa, en primera persona, sin el respaldo de las instituciones tradicionales y de las ideologías fuertes, pero en la práctica visual y mediática se impone la escopofilia pasiva que encuentra su ensayo emblemático en la película de Alfred Hitchcock “La ventana indiscreta”, de 1954: un reportero de aventuras, guerras y deportes peligrosos, vividor y frénético, por varias razones pasa sus días espiando compulsivamente en las ventanas/pantallas y en las vidas de sus vecinos. El espectador mediático moderno asiste a historias catastróficas, a ruindades, atropellos y naufragios, con la garantía de una distancia de seguridad gracias a la cual no tiene que temer por su incolumidad. Pues bien, a raíz de los años Ochenta del siglo XX, con el advenimiento de ese fenómeno llamado posmodernidad, se determina el cambio radical: los medios de masas visuales, el cine especialmente, activan toda una serie de expedientes temáticos y expresivos que dejan desplomarse la ficción sobre la realidad, que inducen un seguimiento aun partícipe y co-patético, pero caracterizado



por una conciencia del espectador con respecto a su papel comunicativo. Cosa que, si hace imposible una inmersión total en el mundo artificial de la narración, en contrapartida lo activa como interlocutor efectivo y parte comunicativa. El intento es el de crear una interacción simulacral que anule el concepto de espectador pasivo; es mas, el propio concepto de espectador se pone en entredicho y se vuelve el centro de una reflexión dirigida a volver a plantear su figura. Recuperando los ideales de cierta vanguardia historica de la primera mitad del siglo y logrando popularizarlos, difundirlos entre las masas, darlos realmente a conocer, directores y fotografos se esmeran para que los espectadores perciban una fuerte relación entre los autores y los destinatarios, a través del citacionismo, de la hibridación de géneros y del metalingüismo. Las secuelas para la tele-percepción y la tele-violencia son considerables tanto cualitativamente como cuantitativamente. Los receptores de los mensajes visuales se sienten cada vez menos distantes de los sucesos representados, menos seguros en su “trinchera” lejana: a fin de cuentas se sienten menos espectadores y más actores involucrados en el proceso narrativo, con todos los riesgos y peligros que esto conlleva. De modo que incluso la violencia ficcional pierde en parte su inofensivo carácter de entretenimiento e inicia a herir más profunda y gravemente. Si se realiza un asesinato brutal nosotros estaremos proyectados allí en la escena del delito, quedaremos salpicados de sangre, ya no sentados comodamente en las butacas de nuestros salones. Los medios de comunicación visuales posmodernos intuyen la potencialidad expresiva de una violencia proporcionada de tal forma, la cual es más adrenalínica y por lo tanto más atractiva, en línea con las evoluciones del gusto artístico y estético, en busca del *shock* constante. Además la violencia más vívida y quemadora es sí un efecto de la nueva poética posmoderna, pero al mismo tiempo es también elemento que contribuye a su nacimiento y la forja. Efectivamente, la posmodernidad tiene éxito en su propósito de acortar o borrar las distancias entre lo que hay a un lado de la pantalla y lo que hay a otro, en su misión de catapultar a los sujetos directamente dentro de la acción, incluso merced a sobredosis de violencia pura. Los *mass media* visuales siempre sufrieron

una censura mucho más fuerte que la que acomete contra el mundo del arte a causa del ya a menudo mencionado “efecto realidad” que lo fotoquímico provoca. Ello en la inmensa mayoría de los casos significaba en el pasado estar obligados a aludir a la violencia más bien que a exhibirla, a dejarla fuera del encuadre, a sobreentenderla. Cabe, pues, listar muchas excepciones relativas a la exhibición de la violencia atroz y del detalle punzante, pero, aun obviando que son de todos modos una anomalía respecto al sistema, el uso que se hace de estas epifanías negativas queda en el interior de un marco moral, de una narración en que, al final, lo que emerge con más vehemencia es el mensaje didáctico. El consumidor visual medio solía advertir que la violencia que se le enseñaba, si bien no mitigada, constituía sólo la primera fase de un recorrido de vectorización moral, que la historia o el fragmento que representan las barbaries son “distantes” en su función de *exempla*: el ejemplo edificante, la parábola ética tarde o temprano iba a ser desvelada con “pies de imagen” colocados al margen por parte del autor. Se observaba pasivamente una violencia que en el fondo no preocupaba al espectador, absorto como estaba en el disfrute del *show* a distancia de seguridad desde el horror. Además él sabía y se esperaba, en virtud de su adquirida competencia de los códigos, que lo antes posible la brutalidad se convirtiera en moral. Distintamente, con la llegada de la posmodernidad la violencia deja de presentarse como un accidente que debe repararse con inyecciones masivas de moralidad, para enfatizar en cambio su valor de entretenimiento neutro y lúdico, exento de fines de enseñanza y adoctrinamiento. La violencia y asimismo el sexo se vuelven el “condumio” que acompaña a toda narración e imagen, se vuelven el imán que atrae a los consumidores hacia la pantalla, ya sin lecciones de ética, sin distancias de seguridad, sin planteamientos pedagógicos, sin poder limitarse a ser meros espectadores lejanos. Todo ello se obtiene aprovechando también la general atenuación de la hipersensibilidad frente a tales temáticas, cosa que hace que la censura afloje un poco el lazo. Pues hay que admitir que la censura es llevada a “guardar sus tijeras en el cajón” más por la presión de intereses económicos nacionales e internacionales, que por una variación de las

costumbres socio-culturales, que igualmente existe: de hecho ¿por qué eliminar justo esas escenas que polarizan los gustos del público hacia aquellos productos visuales y audiovisuales que consienten una experiencia fuerte como la del *shock* violento? Y mientras se propaga la violencia más repulsiva, los consumidores, disparados más allá del marco visual, involucrados en la plenitud del torbellino del andamiaje narrativo (que, nótese bien, es prerrogativa de la fotografía también, no exclusiva del cine), ya no consiguen protegerse del impacto, amortiguar su furia destructiva, ser simple observadores y encontrar refugio. La misma idea de entretenimiento corre el riesgo de anularse para ser suplantada con la de trauma; la diversión coquetea con el *shock* hasta confundirse la una con el otro. ¿Cómo ponerse en una actitud de pasividad despegada cuando el autor nos echa a la cara sin términos medios el horror nauseabundo de la violencia y, además, se regodea al picar a su destinatario con alusiones explícitas a otros textos, ejercitando su capacidad de establecer conexiones y de reconocer cuáles géneros ha fusionado divirtiéndose? El espectador es activo en dos sentidos. Activo por la necesidad de defenderse de una violencia extrema que penetra en la dimensión cotidiana de la existencia, que cae estrépitosamente sobre ésta, rompiendo el perímetro del encuadre. En segundo lugar, activo porque quien dispensa dicha violencia extrema, lejos de quedarse en la sombra, sale al descubierto para indicar e sacudir sin tacto al destinatario, para decirle: “yo te confecciono y empaqueto la prepotente brutalidad que *tú* ves”. Es el nuevo canon de la tele-violencia cruda e interactiva, que acorta las distancias para ser menos *tele* y más *proxima*.

¿Significa, entonces, que con el nuevo paradigma existencial de la modernidad enunciado por Blumemberg y con el nuevo paradigma comunicativo mediático posmoderno desaparece el espectador, la distancia, la inmovilidad, la pasividad y la ajenidad frente al acto de violencia representado? No, en absoluto. Es verdad, cambian las estrategias formales y lingüísticas de la enunciación de la tele-violencia, muta la actitud y la conducta espectral, pero ni siquiera las más sofisticadas técnicas de

narración audiovisual lograrán jamás borrar del todo las huellas de su gran engaño: en el momento en que existe una distancia, tanto física como psicológica, en que hay un desembrague semiótico, un marco que ilustra un “no yo-aquí-ahora”, inevitablemente se pone en escena el fabuloso circo del espectáculo, con sus luces y lentejuelas, con sus condiciones “fisiológicas” ineludibles. La participación activa, la implicación, la actividad, el peligro, el volverse actores no son más que artificios enunciativos, ilusiones “mecánicas” que quieren absorbernos dentro de la pantalla, pero que al fin han de enfrentarse a la pesadez de nuestros cuerpos de espectadores, que quedan fuera de la imagen espectacular. Y si es imposible anular la esencia de espectáculo connatural a todo marco, a toda imagen, a toda pantalla, si no es verosímil dejar de ser espectadores frente a una cualquier forma de representación, pues es imposible también evitar que la tele-violencia induzca a la pasividad y a la contemplación, evitar que atenue el horror del acto violento, porque no se puede intervenir realmente en lo que se está observando, porque nosotros estamos lejos y protegidos, porque somos pura visibilidad con acción nula. El espectador posmoderno ha de aceptar que sigue siendo un espectador, aunque muchos más “avisado” y consciente de su papel en el pacto comunicativo, a pesar de estar al corriente de todos los más finos estratagemas formales en manos de autores que los declaran abiertamente. Por otro lado, no se puede pedir a la imagen que no sea lo que es: espectáculo. Las responsabilidades acerca del cómo orientar la naturaleza de tal espectáculo, moral y socialmente, hay que buscarlas fuera del contexto meramente icónico, donde las imágenes conviven con los usos culturales, la mentalidad y la ideología. Cosa que representa una delicada controversia que se afrontará específicamente tres sub-apartados más adelante.

### 3. 3. 4 Biplanaridad ética de una violencia trans-cultural: mimesis y teorías “apocalípticas”

Al discutir de tele-violencia, de mutación en la percepción del dolor y del horror a distancia, y de la condición actitudinal de quienes beben de semejantes representaciones icónicas, inevitablemente se alude a la dimensión ética que *in toto* envuelve con sus implicaciones el acto violento, tanto real como figurado. La violencia se pone en relación con la ética oficial contemporánea según el atributo de la negación, de la contraposición: es precisamente una transgresión, una contravención al conjunto de las normas escritas y no que conciernen la conducta pública y privada, acerca de las cuales las modernas sociedades occidentales han acordado. Obviando disquisiciones, aquí inoportunas, sobre cuánto luego en las prácticas socio-culturales, económicas y políticas se cumplan y se apliquen efectivamente estos principios éticos consagrados a la no violencia, de todas maneras la violencia se perfila siempre como un atropello, como una coercición irrespetuosa del orden natural.

En nuestra realidad los medios de comunicación de masas se han trocado en una extensión hipertrófica de nuestros sentidos y nos suministran gran parte de las “noticias” del mundo, a las cuales de lo contrario nosotros, lejanos en el tiempo y en el espacio, no podríamos acceder. A su vez buena parte de tales “noticias” son visualizadas en imágenes, que desde hace tiempo se han vuelto la segunda piel del mundo, sobrepuesta a lo fenoménico, con el cual rivalizan por la posesión de la primacía ontológica: las imágenes compiten con los entes de los que son emanación por la conquista de la presencia en lo real, para establecer quién se coloque antes en una escala de importancia, el objeto representado o la representación misma. La imagen se ha vuelto más importante de la misma esencia de las cosas, la forma visual se ha divorciado de la materia y esta última, tan pesada, estática y voluminosa, se percibe como una hojarasca fastidiosa e inútil, con respecto a la cómoda ligereza del icono pelicular. En este sentido puede decirse que, en el entorno social en que nos encontramos hoy, un

ente, para existir realmente, no puede limitarse a ser, sino que ha de mostrarse en una imagen. Para las audiencias occidentales sólo lo que en la barahúnda del mundo está visualizado existe de veras, y tal discurso vale, claro está, para la violencia también: cada día encuentran lugar un sinfín de actos de violencia, pero existen concretamente sólo aquellos que son traducidos por los órganos mediáticos. Para decir verdad, esta es una condición que caracteriza cada vez más no solamente el Occidente pos-industrializado, sino también las zonas menos “desarrolladas” del globo terrestre, pre-industriales o en fase de industrialización<sup>215</sup>. Ello debido al que la Europa ha exportado por doquier lo que puede definirse de forma concisa como “el canon occidental”.

Sus orígenes, como hemos tenido modo de considerar, están encerrados en las fecundas semillas plantadas por el horizonte cognitivo de la Grecia clásica del siglo V y IV a. C., que influyeron en toda evolución futura. Sin el *logos* y la medida helénicos Alejandro Magno, el famoso macedonio discípulo de un aún más conocido griego, Aristóteles, no habría podido disponer sus falanges y unir Occidente con Oriente. De la misma manera los romanos no habrían podido crear uno de los imperios más grandes y prósperos de la historia, dejando un legado que puede decirse universal. Sin el mito griego de un espejo capaz de sonsacar los secretos de la naturaleza y la aspiración al conocimiento de sus leyes, Masaccio y Brunelleschi no habrían podido plantearse el difícilísimo problema de pintar unas escenas con perspectiva y profundidad análogas a las imágenes percibidas por el ojo humano. Sin el círculo griego símbolo de la perfección no se habría producido la iconografía cristiano-renacentista, con sus aureolas y edificios de planta circular, con su sentido riguroso de la proporción y su investigación formal elevadísima. Sin la confianza en las potencialidades epistemológicas del hombre helénico no habría surgido el Humanismo y el Renacimiento; Leonardo y Miguel Ángel no habrían tenido las bases sobre las que arrancar su sistemática pesquisa alrededor de la *physis*. Sin los *topoi*, el verso, el

---

<sup>215</sup> Chiaramonte G., 2000, *Pellegrinaggi occidentali*, Istituto di storia della fotografia Edizioni, Palermo, pp. 73-76

metro y el compás griegos no existirían la poesía y la música europea. Sin la especulación visual-gnoseológica griega no se seguiría aún hoy reproponiendo las dudas acerca de la identidad expresadas por los temas del doble, del sosia, del espejo, del gemelo: Caravaggio no habría retratado “Perseo y la Medusa”, Oscar Wilde no habría escrito “El retrato de Dorian Gray”, Robert Louis Stevenson no habría escrito “Doctor Jekyll y Mr. Hyde”. Y más aún, Lewis Carroll no habría podido jugar sobre los espejos y su metafórica característica de agrandar y empequeñecer las persona en su “Alicia en el país de las maravillas”. Hasta llegar al extraordinario invento de la fotografía por obra y gracia de Daguerre, la cual es descendiente directa de la imagen en perspectiva y del objetivo ideado por Galilei, teniendo todas en su ADN el espíritu griego según el cual ver es saber. Sin el dogma griego de la dominación del reino natural por medio de la vista, Nadar, uno de los mayores fotógrafos de la historia, en el siglo XIX no habría podido establecer el nexo, desde aquel entonces en adelante indisoluble, entre instrumentos de localización visual y guerra: en efecto él hizo construir el más grande globo aerostático jamás realizado y fue el primero que pensó en el reconocimiento aéreo<sup>216</sup>. Desde aquí hasta la Segunda Guerra Mundial, en la cual Alemania y Japón quieren afirmar su hegemonía desarrollando herramientas ópticas, e Inglaterra las pone a punto para defenderse, el paso es realmente breve<sup>217</sup>. Uno de los últimos hijos ilustres de la cultura helénica es el cine, que consigue llevar a cabo un santo sudario del mundo y de su movimiento, y que reelabora todos los precedentes medios para elevarse al *status* de nuevo espejo de lo social. Además todos los más célebres directores de cine elaboran, no por casualidad, reflexiones, nunca mejor dicho, que atañen a la identidad, al régimen de la ficción, a través de un registro figurativo que en muchos casos tiene como objeto, una vez más, el espejo. Y parece que la progenie griega está muy lejos de extinguirse, como

---

<sup>216</sup> Chiaramonte G., 2000, *Pellegrinaggi occidentali*, Istituto di storia della fotografia Edizioni, Palermo, p. 113

<sup>217</sup> Chiaramonte G., 2000, *Pellegrinaggi occidentali*, Istituto di storia della fotografia Edizioni, Palermo, p. 115

demuestra el invento de la televisión y los más recientes logros en ámbito medial, tales como los videojuegos, Internet y la Realidad Virtual.

Todo lo que acabamos de mentar nos proporciona exclusivamente una idea vaga de cuál es la relevancia del hecho de que nuestras raíces hundan tan profundamente en la antigüedad clásica y de cómo la iconofilia griega ha vertebrado el pensamiento occidental, que, hecho incontestable, se está imponiendo a escala global como marco trans-cultural, como un “esperanto” imprescindible en el encuentro entre culturas diferentes. Que guste o no, que parezca correcto o no, más allá de posturas políticas y de consideraciones ideológicas, debe admitirse que el entero planeta se siente obligado a utilizar las categorías de representación nacidas en Europa, en Grecia. La superioridad económica, política, bélica y a la postre cultural de Occidente (en términos de distribución del poder y del dinero, sin ningún matiz axiológico) estriba en el análisis esmerado y apasionado de la imagen, entendida como “ganzúa” para forzar la puerta de lo real, que ha conferido una importante ventaja a quienes han heredado conscientemente el modelo griego. La globalización actúa bajo el signo del “canon occidental” y todas las civilizaciones del mundo comunican por medio de la poética visual occidental, acorde a la acepción etimológica del vocablo “poética” (*poieo* en griego significa “hago”, indica la acción en la realidad). Cabe hasta decir que los pueblos extra-europeos, pese a que parezca un aserto que peca de europocentrismo, han entrado en la historia griega, en el sentido de que han aceptado directa o indirectamente reconocer el valor de la mirada, de la vista<sup>218</sup>. El elemento que aúna toda la cultura mundial es el aproximarse a la reproducción de imágenes, a la comunicación por imágenes. Tan así es que tanto las civilizaciones que desean integrarse con la nuestra, por ejemplo la nipona, como las que juran lucha eterna contra nosotros, por ejemplo los fundamentalistas talibanes, recurren al llamado “canon occidental”. Un turista japonés que utiliza su cámara para hacer fotos con toda probabilidad desconoce el inmenso salto cultural que esa acción comporta para su

---

<sup>218</sup> Chiaramonte G., 2000, *Pellegrinaggi occidentali*, Istituto di storia della fotografia Edizioni, Palermo, pp.120-123



gloriosa cultura milenaria. Igualmente los talibanes fundamentalistas, no obstante el ser iconoclastas y el considerar a la imagen un tabú, un ultraje (cosa confirmada por la destrucción operada por ellos de las estatuas gigantes de los Budas tibetanos, verdadera ruina cultural y pérdida irrecuperable para el planeta entero), se valen de las imágenes, de los vídeos para “comunicar” con nosotros, a la hora de amenazar, chantajear e ilustrar sus delitos. Condenan nuestra civilización de la imagen con la misma imagen que repudian.

La cada vez más acusada trans-culturalidad del paradigma de la visión y de la imagen justifica aún más nuestro detenimiento reiterado en los orígenes y en las modernas evoluciones de la percepción del mundo filtrada a través de los medios visuales. Además, con relación a la presente labor, pone a nivel planetario la gran cuestión ética de la violencia en las y de las imágenes. La ética que se refiere al tema de la tele-violencia es biplanar, configura dos niveles distintos pero colindantes. El primero es el del respeto del dolor, del sufrimiento y de la agonía de aquellos que se retratan como objeto de las acciones de violencia. Es natural que se trate de una problemática que respecta de forma más abrasadora a esas imágenes que visualizan escenas de violencia real y que son un calco fotoquímico de una vejación que verdaderamente ha tomado cuerpo en el mundo. Sin embargo, el asunto es menos simple de lo que podría parecer en un primer momento. En el caso de que la imagen sea de ficción, sea una reconstrucción documental o bien sea la ilustración de un suceso enteramente inventado, ¿de veras su elaboración y el modo en que se afronta, exhibe y enseña la violencia no tienen ninguna influencia o conexión con la vida de quienes realmente, cada día, sufren violencias atroces? Por ejemplo, ¿no podría interpretarse como una clase de respeto por las verdaderas víctimas de violación representar en una película la violencia sexual en cuanto crimen bestial antes que como una diversión del sábado noche? ¿Las reales víctimas de violación en el mundo concreto no podrían en el largo plazo beneficiarse o verse perjudicadas por una determinada representación mediática de la violación misma? Por otra parte es consabido que el sistema cultural y el mediático viven en simbiosis y

que entre ellos mismos existe una dependencia recíproca. La incógnita de la influencia de los *mass media* en el contexto social, su ser causa o efecto, o causa y efecto de lo que acontece en la realidad cotidiana, nos conduce al segundo nivel de la ética de la tele-violencia: el respeto, no por quienes se retratan como objeto de la violencia, sino por quienes asisten a tal representación de la violencia. En otras palabras, el problema es el público, la audiencia, la atención por el sentido común del pudor, los miramientos dirigidos a no ofender a los presentes y, sobre todo, la protección de las masas de eventuales influencias negativas que podrían originar conductas sociales desviadas. También en este caso, lo que despierta temores es tanto la tele-violencia real como la ficticia: un adolescente “turbulento”, por ejemplo, podría emular acciones violentas observadas ya en un documental histórico, ya en un *horror movie*.

Tanto el primer nivel de respeto ético, el por las reales víctimas de la violencia, como el segundo nivel de atenciones éticas, las por los consumidores de la violencia mediática, dependen de una sola preocupación general: las repercusiones en la vida social comunitaria. Esto es, cuánto las representaciones mismas puedan ser modelo de actitudes e influjos psico-conductuales negativos. En definitiva la cuestión se articula en dos macro-temáticas convergentes: la mimesis y los efectos de los medios de comunicación de masas.

Ya en el primer apartado “Hermenéutica del *reversum*” nos ocupamos largamente del problema de la mimesis, de la doble naturaleza mimética del ser humano, que imita el mundo y a la vez los productos que él mismo produce e instala en el mundo. Vimos, especialmente, por un lado Platón y su crítica de las artes miméticas que ocasionan un efecto psicagógico, peligrosamente persuasivo, en los espectadores; por el otro Aristóteles y su transfiguración, su purificación de las pasiones, su catarsis otorgada por la visión de espectáculos crueles y aterradores. La diatriba contrapone Platón, convencido de las consecuencias nocivas de las artes miméticas en sujetos igual de miméticos, a Aristóteles, el cual sostiene que en la mimesis el ser humano es llevado espontáneamente a convertir en bien el exceso negativo

que procede de textos que transmiten horror y miedo. En último análisis ambos filósofos apoyan la tesis de los efectos profundos de un arte, y en nuestro caso también de unos medios de masas visuales, que abarque la violencia; Platón para poner de manifiesto sus aspectos negativos, Aristóteles para enfatizar sus lados positivos. No obstante, la tradición que sucesivamente elaboró las teorías sobre los medios de masas siempre denunció con más vehemencia los efectos negativos, dados por terribles e ineludibles por la corriente de los llamados “apocalípticos”<sup>219</sup>, un grupo aún hoy muy bien nutrido. El término polisémico “apocalíptico” designa genéricamente una escuela de pensamiento (que tiene su reverso en la escuela de los “integrados”, igual de parciales, es menester decirlo) que difundió unos conceptos fetiche en contra de la cultura de masas para luego utilizarlos de manera incansable como cabeza de turco en polémicas estériles o en operaciones mercantiles de las que diariamente todos nos nutrimos. Los exponentes de dicho “movimiento” no hacen más que apuntar a la homologación cultural del panorama actual, al gusto medio que está borrando toda traza de originalidad, al público pasivo e inconsciente de sí como grupo social, a la tendencia a prefabricar industrialmente las emociones, a la mercantilización cultural, a la propaganda publicitaria, al pensamiento que se atrofia y se reemplaza con el *slogan*, a la contaminación de la información con el cotilleo, a la visión acrítica del mundo que desanima el esfuerzo intelectual, a la indiferencia hacia el pasado histórico, al entretenimiento superficial y a la creación de ídolos mediáticos, al conformismo social y al paternalismo ocultado bajo una apariencia de democracia<sup>220</sup>. Con este planteamiento se corroboran los antiguos prejuicios de patrón filosófico y se ignoran deliberadamente aspectos trascendentales de la cultura mediática de masas tales como, por ejemplo, la difusión de obras culturales a precios extremadamente bajos, la apertura de la misma cultura a categorías sociales que antes no accedían, la formación por lo

---

<sup>219</sup> Eco U., 2001, *Apocalittici e integrati*, Bompiani Editore, Milano

<sup>220</sup> Eco U., 2001, *Apocalittici e integrati*, Bompiani Editore, Milano

menos básica de sujetos que precedentemente no la tenían, la expresión de la democracia popular, la satisfacción de la necesidad de entretenimiento, la sensibilización del hombre hacia un mundo que antes no podía abarcar<sup>221</sup>. Recordando incidentalmente que de todos modos incluso dichos aspectos positivos han de ser relativizados y contextualizados, en ámbito “apocalíptico” destaca ciertamente el “cómodo”, aproblemático y simplista *hypodermic needle model of communication* (“modelo de comunicación de la aguja hipodérmica”), definido brillante y eficazmente por Wilbur Schramm como *bullet theory* (“teoría de la bala”): según esta teoría los medios de masas surten un efecto directo, uniforme, inmediato y poderosísimo en las audiencias pasiva, por el mero hecho de inyectar o disparar mensajes en las conciencias de las masas, completamente indefensas frente a un verdadero asalto comunicativo que asume los rasgos de un lavado de cerebro totalitarista<sup>222</sup>. No es un caso si de hecho la mencionada teoría nace históricamente en el período entre las dos guerras mundiales, es decir tras observar la catástrofe del primer conflicto bélico mundial, en la época del desarrollo a gran escala de los medios de comunicación de masas, en particular radio y cine, bajo la pesadilla de su uso manipulador por parte del nazismo. La teoría hipodérmica mostró muy rápidamente todas las grietas de un enfoque fatalmente “apocalíptico” de los efectos de los *mass media*, anclado a las primeras drásticas formulaciones de la idea de “sociedad de masas” y a un patrón comunicativo fundado en la teoría de la acción elaborada por la psicología conductista: ésta afirmaba la existencia di un mecanismo sencillo y directo de estímulo-respuesta, siendo absolutamente indiferente acerca de las diversidades entre diferentes medios y de la influencia de decisivas variables socio-psico-culturales en el bucle comunicativo. Asimismo, elucubraciones que compartían implícitamente muchas de estas aserciones fueron formuladas bajo la égida protectora del aparato filosófico-científico de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt,

---

<sup>221</sup> Eco U., 2001, *Apocalittici e integrati*, Bompiani Editore, Milano

<sup>222</sup> Sartori C., 2005, *Rivoluzioni televisive digitali. Dispense del corso Tv interattiva e Net-tv*, vol. 1, Università IULM, Milano pp. 38-39

cuyos andamiajes conceptuales eran mucho más sólidos y complejos que el modelo de la aguja hipodérmica. Personajes como Horkheimer, Adorno y Marcuse, pero también Benjamin, Habermas, Schweppenhäuser y otros, partiendo desde una base común dada por el materialismo marxista, desarrollaron un análisis de la comunicación de masas que presentaba los *mass media* como el almacén de la industria cultural, en su sentido más despectivo, como las herramientas del poder institucional orientadas a crear una sociedad fuertemente ideologizada y totalitariamente hegemonizada, una sociedad de la “organización total” según Adorno, y “de una sola dimensión” en opinión de Marcuse<sup>223</sup>. En realidad, toda la más reciente investigación socio-psicológica confirma que durante el consumo de los productos mediales se instauran toda una serie de actividades complicadas y entrecruzadas en las que interfieren pesadamente varios niveles de conocimientos, capacidades, motivaciones y emociones de las distintas franjas de público<sup>224</sup>. La teoría de la bala es un espejismo burdo: muy lejos de ser blancos inmóviles, las audiencias constituyen conjuntos activos y variopintos, caracterizados por una extrema variedad de necesidades y expectativas, de actitudes y comportamientos, de historias y culturas. La llamada “estética de la recepción”<sup>225</sup> demostró que en la base de todo acto receptivo existe un horizonte de expectación del sujeto, que radica en conocimientos, gustos, intereses, definiciones de géneros, categorías de juicio y experiencias pretéritas relativas al mismo medio de comunicación, al mismo género y hasta al mismo producto mediático, si ya consumido previamente. Cada lector interpreta los textos a tenor de su conocimiento del mundo, que él comparte de forma más o menos extendida con su entorno social. Este conjunto de conocimientos y creencias acerca de la realidad, compartido en cierto tiempo y en cierta sociedad con algunos grupos

---

<sup>223</sup> Livolsi M., 2000, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 218-222

<sup>224</sup> Livolsi M., 2000, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 233-239

<sup>225</sup> Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano, pp. 181-185

sociales, Eco lo define “enciclopedia”, y es el trasfondo de sentido implícito en todo evento comunicativo<sup>226</sup>. Sin contar con que hay diversas estrategias de lectura según la manera en que el destinatario reacciona al texto<sup>227</sup>: en un extremo tenemos la lectura convergente o sometida, que agacha la cerviz frente a la autoridad del texto y no duda de sus contenidos; en el otro en cambio tenemos una lectura aberrante o resistente, que se esfuerza en criticar el texto, en desmitificarlo o deconstruirlo, para comprender los intereses y los objetivos con los cuales ha sido producido. Entre estos dos extremos se halla una batería infinita de modos intermedios para utilizar y disfrutar un texto. Un campo de investigación muy interesante sobre la comunicación de masas concierne justamente los usos y las gratificaciones que el receptor hace del texto: no hay que preguntarse qué hace el texto de su lector, sino, al contrario, qué hace el lector del texto<sup>228</sup>. El lector empírico puede incluso ser libre de pasar por alto todas las señales que el texto le propone para guiar su interpretación, pero en este caso él está renunciando a “interpretar” el texto, a cooperar con éste, a negociar con el autor. Es la que se denomina “descodificación aberrante”, con la que el texto cesa de ser el parámetro inicial para evaluar sus lecturas posibles, en la cual toda interpretación se convierte en una misinterpretación, una reescritura radical del texto mismo. Ya a raíz de los primeros de los Setenta surge la idea de que leer es volver a escribir, interpretar, se piensa en el espectador como en un interlocutor, alguien a quien dirigir unas propuestas, un *partner* a quien se le confía el cometido de ejecutar creativamente y de modo colaborativo las “órdenes” iniciales<sup>229</sup>. Si antes el espectador, el consumidor, se colocaba al margen de la representación, en proximidad de sus bordes exteriores, como un visitante ocasional y no indispensable para la vida del texto, si no como mero mecanismo operativo literario, ahora él es una figura necesaria a la

---

<sup>226</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 140-182

<sup>227</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 175-182

<sup>228</sup> Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano, pp. 274-279

<sup>229</sup> Casetti F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani Studi, Milano, p. 18

cual se exige que entreteja los hilos de la urdimbre. Actualmente es prácticamente imposible sostener que los públicos de los medios de comunicación son indiscriminadamente pasivos y masificados, no activos, como hacen los últimos “apocalípticos”: el consumo por parte de los decodificadores-intérpretes es siempre el resultado de una elección de algo en el *mare magnum* de la increíble cantidad aluvial de productos multimedia: las modalidades de consumo involucran, siempre y de todas formas, las capacidades hermenéuticas de quienes están ocupados con cualquier producto medial. Son los contributos valiosos, acompañados por extensas y largas investigaciones de campo, que desde la década de los Ochenta han aportado los *Cultural Studies*<sup>230</sup> y la *Audience Research*<sup>231</sup>. Claro está, ello no significa desatender el que las capacidades de elección y de decodificación-interpretación no están distribuidas homogéneamente entre todos aquellos que pueden considerarse audiencia potencial de cierto producto. Además no se poseen las herramientas y los recursos suficientes o adecuados para localizar y cuantificar precisamente los reales efectos de los medios de masas sobre los públicos<sup>232</sup>.

De modo que, volviendo a debatir el tema específico de la tele-violencia, es extremadamente difícil determinar la posibilidad real de que los contenidos violentos incidan negativamente y provoquen daños irreparables. De allí que no quepa acallar terminantemente y con el justo respaldo científico las siempre vivas teorías “apocalípticas”. Pese a esto, una cosa es cierta: los efectos negativos de la tele-violencia, su capacidad de inducir conductas violentas indeseadas, incluso en el caso de que realmente existieran, no serían directos, automáticos e ineluctables, ya que irían al encuentro de la interferencia operada por una miríada de variables idiosincrásicas que actúan en diferentes niveles. El estudio de los efectos sociales nocivos de

---

<sup>230</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

<sup>231</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

<sup>232</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano, pp. 18-20

los medios de masas visuales, sobre todo televisión y películas de ficción, ha sido y es una de las áreas más profusamente investigadas. El impacto también de contenidos sociales positivos ha surgido como una nueva perspectiva, a partir del reconocimiento de que los mismos mecanismos subyacentes a la aceptación de actividades socialmente nocivas pueden aplicarse a las conductas beneficiosas. La preocupación por el impacto social de los medios de comunicación de masas arranca desde los años Veinte, cuando muchos ensayistas críticos acusaron a las películas de cine de ejercer una influencia negativa en los niños. En 1928 el “Consejo de Investigación sobre Imágenes en Movimiento”, en Estados Unidos, sufragó una serie de trece trabajos científicos sobre diversos aspectos de la influencia de las películas en la infancia, cuyas conclusiones finales fueron que las películas constituían potentes focos generadores de conductas sociales negativas<sup>233</sup>. Para 1960, en cambio, Joseph Klapper, con su posición “de los efectos mínimos”, resumía lo que se había ido sabiendo sobre el impacto social de los medios y, en contraste con muchos investigadores, rebejaba en gran medida los supuestos efectos nocivos de los mismos: sus resultados eran que los medios suelen reforzar las actitudes y predisposiciones ya presentes en los individuos, mientras que no pueden “convertir”, es decir que no pueden modificar completamente las opiniones y los comportamientos de las personas<sup>234</sup>. Entrados los años Sesenta la preocupación científica por las influencias negativas de los medios se volcó definitivamente hacia la televisión, y los estudios especializados divulgaron que existía cierta conexión entre la visualización de la violencia en la televisión y la delincuencia juvenil, entre las imágenes de violencia y las conductas anti-sociales. Pero a inicios de los Setenta se registró una intensa actividad investigadora, y el “Comité de Asesoramiento Científico sobre la Televisión y la Conducta Social” de la Secretaría de Estado de Sanidad

---

<sup>233</sup> Wimmer R. D., Dominick J. R., 1996, *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*, Editorial Bosch, Barcelona, p. 358

<sup>234</sup> Wimmer R. D., Dominick J. R., 1996, *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*, Editorial Bosch, Barcelona, p. 358



estadounidense hizo constar que, conforme a la noción de refuerzo, “cualquier concatenación por la que la visión televisiva de imágenes de violencia llegue a causar conductas agresivas es probable que se produzca sólo en el caso de niños ya predispuestos en esa dirección”<sup>235</sup>. Además de la violencia, se sometió a observación el posible impacto antisocial de la pornografía. La “Comisión sobre Obscenidad y Pornografía” señaló que este tipo de contenido no era un factor que produjera conductas sociales negativas<sup>236</sup>. Entre 1975 y 1985 continuó la realización de trabajos sobre ambas perspectivas de influencias sociales, una tendente al enfoque anti-social y otra al planteamiento pro-social de la producción icónica medial: destaca, por un lado, la actualización de 1982 del ya citado informe de la Secretaría de Estado de Sanidad estadounidense, en la cual se lee que hay acuerdo entre la mayoría de la comunidad científica acerca de la capacidad de las imágenes presentadas por los medios de encaminar hacia conductas agresivas; por el otro, un estudio de panel de la “NBC”, que, empleando las técnicas estadísticas más avanzadas del momento, no encontró relación significativa entre la contemplación de violencia durante los primeros años del estudio y las hipotéticas conductas agresivas posteriores<sup>237</sup>. Más recientemente la creciente popularidad de los videojuegos en los primeros años de la década de los Noventa ha abierto una nueva ruta de indagación científica. Teniendo en cuenta que más del 90% de los jóvenes norteamericanos declara que utiliza de vez en cuando tales juegos y sabiendo que los más populares de éstos contienen representaciones gráficas explícitas de violencia, no es extraño que la inquietud social sobre su repercusión se haya disparado<sup>238</sup>. De todos modos, en el gran *corpus* que

---

<sup>235</sup> Wimmer R. D., Dominick J. R., 1996, *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*, Editorial Bosch, Barcelona, p. 359

<sup>236</sup> Capecchi S., 2004, *L'audience “attiva”. Effetti e usi sociali nei media*, Carocci Editore, Roma, pp. 144-145

<sup>237</sup> Wimmer R. D., Dominick J. R., 1996, *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*, Editorial Bosch, Barcelona, p. 360

<sup>238</sup> Capecchi S., 2004, *L'audience “attiva”. Effetti e usi sociali nei media*, Carocci Editore, Roma, p. 153

ha venido formándose durante más de medio siglo de investigaciones sobre el poder de las imágenes violentas, despuntan netamente algunas conclusiones que parecen incuestionables, más allá de juicios preconcebidos en contra de los *mass media* y de minimizaciones de signo opuesto que negan *a priori* la existencia de cualquier efecto suyo. Indagaciones desarrolladas en laboratorios o de campo, a veces con métodos longitudinales y transculturales, así como meta-análisis que han sintetizado los resultados, aparentemente han conseguido datos que realmente dejan pensar en que existen efectos significativos de la violencia mediática en la conducta agresiva y en otros aspectos del funcionamiento psicológico, pero ello puede revelarse erróneo a la hora de diferenciar circunstancias y sujetos<sup>239</sup>. Tales resultados han de ser replanteados considerando con mayor atención la investigación en ámbito sociológico de factores mucho más decisivos con respecto al nacimiento de comportamientos violentos, como, por ejemplo la pobreza, el bajo nivel cultural y la marginación social. Se indicó la exigencia de un cambio y de una profundización de tales estudios, tanto a nivel teórico como por lo que concierne una explicación más apropiada que supere la concepción simplista de una causalidad lineal que opera desde los mensajes de la pantalla hasta el espectador: “por más que se hayan subrayado, incluso en el pasado, las relaciones de causalidad recíprocas (el sujeto tendencialmente más agresivo es llevado a buscar productos con contenidos violentos, mientras que los antedichos productos refuerzan la propensión a conductas violentas), aumenta la conciencia de que este problema también debe incluirse en una perspectiva de sistemas complejos y dinámicos”<sup>240</sup>. Al aproximarse al difícil territorio de los posibles efectos de la violencia medial, es menester analizar una serie de variables interactuantes, tales como las condiciones ecológico-

---

<sup>239</sup> Thompson J. B., 1998, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, pp. 198-199

<sup>240</sup> Varin D., 2000, *Gli effetti della violenza sullo schermo: una rivisitazione del problema in un contesto cambiato*, en *Ikon. Forme e processi del comunicare. Quaderni semestrali dell'Istituto di ricerca sulla comunicazione*, Gemelli A., Musatti C. (edición de), Franco Angeli Edizioni, n.º 41, p. 52

sociales relevantes para las modalidades de seguimiento mediático. Si el contexto socio-cultural resulta trascendental, igualmente lo es la “ecología de la familia”<sup>241</sup> y sus mutaciones, como, por ejemplo, el hecho de que los niños a menudo, debido al trabajo a tiempo completo de ambos padres, pasen ocho horas diarias en compañía de sus compañeros de escuela, los cuales se convierten en la principal agencia de socialización. De este modo, continuando con el mismo ejemplo, muchos niños pueden alejarse de un contacto constante con televisión y ordenador, pero si en el grupo de compañeros están difundidos modelos de actitudes agresivos favorecidos por un uso indiscriminado de los antedichos medios, entonces para ciertos sujetos aumentan las probabilidades de asimilar estos patrones de conducta. Efectos de tal tipo pueden ser ejercidos, aún antes que por el grupo de compañeros, por hermanos mayores y padres consumidores de productos visuales violentos. En las situaciones socio-culturales marcadas por pobreza y marginación, donde más frecuentemente en la familia la violencia explícita o implícita es un instrumento habitual para afirmar la persona y la voluntad, el consumo de productos mediáticos con elevado contenido de violencia por parte de niños puede confirmar y reforzar modelos ya presentes<sup>242</sup>. Es importante, pues, tener en consideración que asimismo algunos aspectos de la elaboración de los materiales mediáticos han sido modificados por casi un siglo de transformaciones históricas, sociales, psicológicas; que incluso el desarrollo infantil y juvenil, las capacidades y las características del funcionamiento mental han sido replasmadas, seguramente en parte también por los mismos medios de masas, a lo largo de este extenso período. Hace falta sobre todo someter a indagación el entero sistema cultural global, en el que valores como la fuerza, la transgresión y la violencia jalonan lo diario, sistema en el cual los medios de masas no hacen

---

<sup>241</sup> Casetti F., 1995, *L'ospite fisso. Televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo Edizioni, Milano

<sup>242</sup> Varin D., 2000, *Gli effetti della violenza sullo schermo: una rivisitazione del problema in un contesto cambiato*, en *Ikon. Forme e processi del comunicare. Quaderni semestrali dell'Istituto di ricerca sulla comunicazione*, Gemelli A., Musatti C. (edición de), Franco Angeli Edizioni, n.º 41, p. 55

más que hacerse eco y amplificar algo ya existente<sup>243</sup>. Sin olvidar que la dimensión biológica y la del conjunto de aptitudes naturales personales crean grandes diferencias individuales que predisponen o inhiben de cara a la influencia exterior de los medios de comunicación, a su atractivo, a su percepción en cuanto herramienta de evasión de lo real, a su búsqueda como recurso de excitación emotiva<sup>244</sup>. Las causas de la violencia son complicadas y expuestas a innumerables variable socio-psico-culturales, pese a ello, resalta de manera patente como los medios de comunicación de masas son solamente un factor, no primario o determinante de por sí, entre los miles que pueden influenciar a los sujetos en tal sentido negativo. Exceptuando los rasgos, predisposiciones e inclinaciones idiosincrásicas de los individuos, se ha averiguado que en el largo plazo los elementos principales que pueden contribuir a alimentar la violencia son, aquí listados moviéndose desde la esfera privada hacia la pública:

- el sufrir actos de violencia dentro del hogar
- el haber sido víctimas o testigos de actos de violencia interpersonal
- tener padres o parientes involucrados en actos de violencia
- castigos físicos y abusos juveniles
- falta de afecto
- uso de alcohol y drogas
- fácil acceso a las armas y a sus municiones
- actitudes del ambiente de procedencia y ausencia de comunicación con el mundo exterior
- normas sociales que apoyan conductas violentas
- desigualdad socio-económica, pobreza, urbanización acusada y aglomeración
- rápido desarrollo económico con niveles alto de desempleo juvenil

---

<sup>243</sup> Thompson J. B., 1998, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, p. 228

<sup>244</sup> Plomin R., Defries J., McClearn G., 2001, *Genetica del comportamento*, Cortina Raffaello Editore, Milano, pp. 312-343

- influencia de los medios de masas<sup>245</sup>

De cara a todo ello, tenemos que darnos cuenta de que es ingenuo e impropio abrazar una sola de las tre hipótesis avanzadas en clave psicológicas para explicar la influencia de los medios de masas en la violencia social: en términos absolutos no es plausible dar por válida ni la hipótesis de la instilación (1), ni la del aprendizaje (2), ni la de la catarsis (3). No siempre los espectadores se vuelven más violentos porque, en una óptica conductista, el espectáculo mediático de la violencia genera, casi por automatismo imitativo, comportamientos violentos (1). Tampoco necesariamente los espectadores, en modo particular los más jóvenes, después de mirar productos audiovisuales violentos aprenden técnicas de violencia y toman como referencia héroes violentos (2). Así como no está dicho que tras la visión de un espectáculo mediático violento los espectadores se vuelvan menos violentos por vivir su propia agresividad de forma proyectiva o virtual (3). Obviando la primera hipótesis que cae inmediatamente por su mecanicismo y determinismo demasiado estrictos, el refuerzo psicológico negativo de la segunda hipótesis y el positivo de la tercera hipótesis presuponen que el espectáculo mediático violento sea interpretado en función de normas sociales preexistentes, como ya sugirió Lazarsfeld<sup>246</sup>: si el contexto social estriba en la violencia, entonces cabe que el refuerzo sea negativo y contribuya a aumentar las actitudes violentas en los espectadores; en cambio, si las normas sociales realmente estigmatizan la violencia, puede pues que el refuerzo sea positivo y confirme la índole no violenta de los espectadores. Con todo y con eso, incluso ilustrando tal perspectiva de refuerzo positivo y negativo, que parece seguramente más elástica y fiable, es de rigor utilizar las fórmulas “cabe” o “puede”, dado que se habla de tendencias muy vagas, en el estudio de las cuales no hay que

---

<sup>245</sup> Casetti F., 1995, *L'ospite fisso. Televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo Edizioni, Milano, pp.36-40

<sup>246</sup> Livolsi M., 2000, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 218-229

omitir la relativización proporcionada por el aporte de innumerables variables contextuales.

De ahí que se disipe el ansia en torno a la idea de un efecto negativo directo, inmediato, sumamente poderoso y principal que afecta peligrosamente a los consumidores habituales de imágenes mediales de violencia. Sin embargo, esto no agota el discurso ético y deja pendiente la cuestión del poder de la mimesis, esta predisposición innata que desde siempre ha condicionado la mediación del ser humano con la naturaleza: quizá un instrumento para establecer su propia identidad por medio de una confrontación con el ritmo y el carácter repetitivo e intemporal de la naturaleza misma. Si el espectro del dolor, del mal y de la violencia generados casi por osmosis por la visión de productos mediáticos que representan muerte, destrucción, atropellos y torturas, no deja definitivamente de rondar por los pasillos del castillo de la cultura académica y entre los ciudadanos preocupados por el destino de sus hijos, ¿cómo actuar, justificar, defenderse o asimismo legislar en relación con la tele-violencia? Como indicado al final del sub-apartado precedente, se aplaza la discusión a dos sub-apartados más adelante, donde trazaremos unas líneas directrices que no pretenden proporcionar respuestas absolutas, hazaña imposibles en tal ámbito, pero sí construir una sólida propuesta razonada sobre la base de los últimos logros investigativos conseguidos en área socio-mediática.

### **3. 3. 5 *Ethos* violento: *edoné* y *gnosis* en las prácticas socio-mediáticas**

Pese a que estudios cada vez más esmerados cercenan el hilo directo entre representaciones de violencia y ascenso de las conductas violentas en el tejido social, el hecho de que en cambio esta relación exista es una convicción ardua de erradicar, que ve hacerse más tupidas las filas de aquellos que piden a gritos medidas de prevención social tales como la censura. Dicha creencia está difundida en la forma de prejuicio extenso y la falta de investigaciones científicas que corroboren con toda certeza la total independencia del fenómeno de la violencia con respecto al ascenso de la exposición de las nuevas generaciones a contenidos visuales violentos no hace más que echar leña al fuego. Las adquisiciones más recientes en materia siguen indicando la necesidad de encuadrar la exposición a representaciones de violencia en el interior de prácticas sociales más vastas, según lo que dijimos: asistir a espectáculos mediáticos que proporcionan dosis ingentes de violencia no es condición ni necesaria ni suficiente como para que puedan surgir actitudes violentas, cuya causa real debe buscarse en la dimensión psicológica individual, que a su vez es afectada por el contexto familiar, amical y ampliamente social. Se tiende de forma reduccionista a cifrar en un solo factor la explicación de toda una compleja interacción de componentes heterogéneas que inciden en el desarrollo de una psique violenta. Sin contar con que en ámbito socio-cultural el limitarse a una única variable comporta obligatoriamente un error de perspectiva metodológica, ya que, por muy fuerte y masiva que pueda ser la influencia de este único factor, en las relaciones humanas nunca cabe hallar un solo elemento responsable de los fenómenos que las afectan. Al respecto piénsese en que hasta el sufrir, por ejemplo, violencias domésticas en la fase de la infancia difícilmente de por sí solo puede hacer que, en cuanto único agente detonante, se geste una índole agresiva y violenta; de lo contrario, todas las víctimas de violencias se convertirían en sujetos violentos y peligrosos, cosa que absolutamente no corresponde a la verdad. Pues, menos creíble todavía es el intento de achacar a una dieta medial a

base de contenidos violentos la culpa exclusiva de la generación de patologías violentas maniacas. La variable violencia es demasiado estratificada para asociarse exclusiva y exitosamente con otras variables aisladas, está invariablemente sujeta a reelaboraciones imprecisas, entre las cuales se cuenta incluso la del rechazo de la misma violencia, producible por la hipersensibilización hacia ésta o por voluntad de las leyes sociales en las cuales se está sumido, desembocando en una repulsión que atañe a todo temperamento agresivo.

De hecho, no sólo los *mass media*, en lugar de crear o cambiar drásticamente las ideas y las actitudes, más bien refuerzan las ya presentes en el individuo, sino que, además, los destinatarios poseen y se valen de una catálogo de mecanismos de defensa para contrarrestar las tentativas de persuasión por parte de los mencionados medios de masas<sup>247</sup>. Cada individuo se sirve de sus herramientas de defensas para salvaguardar sus propios principios y patrones de conducta, en el caso de que estos últimos discrepen de los vehiculados por el mensaje mediático. Cuando en cambio los principios y los patrones de conducta de los destinatarios y del mensaje mediático concordan, sus mecanismos de defensa se atenuan y la receptividad es máxima. Tales mecanismos de defensa se agrupan según tres categorías fundamentales: la exposición selectiva, la percepción selectiva y la memorización selectiva<sup>248</sup>. La exposición selectiva: el destinatario, acorde a un criterio de reducción de la disonancia cognitiva, tiende a someterse a la comunicación de mensajes que se armonizan con sus intereses e inclinaciones pre-existentes, con el resultado que las refuerzan. La percepción selectiva: los individuos no son capaces de evitar todas las comunicaciones discordantes respecto a sus opiniones, pero, a la hora de recibir las susodichas comunicaciones discordantes, tienden a deformarlas, a malinterpretarlas conscientemente o a re-interpretarlas para

---

<sup>247</sup> Fabris G., 2002, *La pubblicità. Teorie e prassi*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 199-216

<sup>248</sup> Fabris G., 2002, *La pubblicità. Teorie e prassi*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 203-211



que se acerquen a sus ideales. La memorización selectiva: aunque el mensaje no se evita y no se re-interpreta, llegando casi “intacto”, en muchos casos se olvida justo por no ser coherente con las opiniones del individuo. Gracias a los mecanismos de exposición, percepción y memorización selectiva puede que un mensaje sumamente violento de los medios de comunicación no llegue a su “blanco”, que se trastoquen sus intenciones o incluso que se olvide por completo. Entre la recepción fallida del mensaje y su caída en el olvido, la re-interpretación del contenido violento incluye, como caso emblemático, una apelación al pacifismo y a la no violencia, como consecuencia de una desaprobación y un desgusto tajantes frente al atropello físico-moral que se ha observado.

Dilucidado puntiliosamente esto, es inevitable reconocer en la sociedad una tendencia, ciertamente no novedosa o prerrogativa de la época posmoderna, a buscar en los medios de comunicación que difunden imágenes “equívocas” un chivo expiatorio de los males de la comunidad, un asidero inconsistente para cerrar los ojos frente a los problemas socio-políticos realmente graves y radicados, tales como la miseria, la degradación urbana y la carencia de educación cívica y moral: claro está, para solucionar seriamente estos últimos se precisarían esfuerzos y voluntad mucho más difíciles de movilizar con respecto a aquellos que hace falta emplear para librar una cruzada despreocupada y demagógica contra los *mass media*. Demasiado rápidamente se nos olvida que la misma invectiva polémica que hoy identifica como último blanco Internet y los videojuegos, antes se dirigió contra la televisión, los tebeos, la música, el cine y, precedentemente, incluso contra las novelas rosa y los folletones del siglo diecinueveavo, que podían “corromper” sobre todo la mente de las “doncellas indefensas”. Miles y miles de libros considerados perversos acabaron quemados en la hoguera, otras veces la música se tachó de blasfema: el mismo Charles Manson, pluri-homicida americano, decía que había recibido instrucciones para sus masacres a través de las canciones de Beatles. Pues bien, cuando hoy escuchamos una canción rock o por casualidad acaba en nuestras manos una copia de “Los versos satánicos” de Salman Rushdie sonreímos

amargamente al pensar que alguien luchó por impedir su libre circulación. Solamente para los nuevos canales mediáticos se desenfunda sin vacilar el concepto de intrínseca y moralmente corruptor. Pese a que, si realmente queremos buscar el horror y la violencia, se los encuentra por doquier. Una mente predispuesta puede hallar contenidos pervertidores muy fácilmente, no hace falta incomodar Internet o los videojuegos: todo padre, al menos una vez en su vida, ha intentado dormir a su hijo contándole el cuento de Caperucita Roja; pues bien, la fábula de algunas personas devoradas por un lobo que finalmente es destripado exuda violencia y horror, y sin embargo a nadie se le ocurre vedarla. Lo mismo vale para el telediaro, cuyo seguimiento por parte de los niños es aconsejado por muchos educadores, aunque sea decididamente truculento. De todos modos la demonización apriorística del nuevo medio de comunicación de masas es una práctica regular en la historia mediática: la novedad de por sí, sea cual sea, encuentra siempre la hostilidad de las estructuras tradicionales, que temen por la sobrevivencia de los medios de comunicación previos y de su aparato productivo y económico. Pero Bolter y Grusin ya nos ayudaron a destacar el que la re-mediación<sup>249</sup> hace que el nuevo medio no devaste por completo el panorama mediático anterior, sino que simplemente se inserta en éste provocando una reconfiguración interdependiente, mutua, entre *old media* y *new media*: casi ningún medio desaparece, más bien se realizan unas integraciones, unos cambios de usos y consumos, unos desplazamientos de nicho, de mercado y de *target*.

A propósito de demonizaciones y chivos expiatorios inmolados sobre el altar de una política grosera y banal, es de interés notable la reflexión sobre la violencia que lleva a cabo la mentada película de Kubrick "La naranja mecánica", del año 1971. En dicha cinta, un *film* de imágenes hiperbólicamente violentas, que en sus tiempos suscitó escándalos e indignación, se teoriza acerca del tema de la violencia y de los sistemas llevados a la acción por la sociedad con el fin de atajarla. Es todo un tratado sobre la violencia que habla de violencia con la misma violencia extrema. En

---

<sup>249</sup> Bolter J. D., Grusin R., 2001, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati Editore, Milano, pp. 40-210

el mundo futurista planteado por el director el problema de la violencia es crucial y se halla en los primeros puestos de la agenda política. Se la señala como un mal que se puede circunscribir, casi un cáncer en el seno de la sociedad, la cual no comprende cómo éste pueda haberse desarrollado y por qué los jóvenes se deleiten en el ejercicio de prácticas abominables. En realidad, desde el principio, el espectador advierte cierta incongruencia de fondo, que reside en una paradoja: la sociedad quiere destruir a su “fruto más succulento y lozano”, quiere efectuar un proceso de automutilación, de autofagia descabellado. Efectivamente la violencia que se desea erradicar no es un cáncer, un mal cuyas causas son exógenas, como si hubiera penetrado desde el exterior, tal que un virus, un parásito que se ha introducido impunemente dentro de un organismo huésped y que lo carcome, lo consume paulatinamente. No, la misma sociedad es el foco que irradia la violencia con que, aparentemente, libra una guerra despiadada. La sociedad lucha contra sí misma y quizá justo por ello se trata de un conflicto interminable y vano, que no puede establecer vencedores y vencidos. Se quieren condenar a los jóvenes cuando es el sistema que desde la cuna los nutre con la “ultra-violencia”, como se la define en la película, una violencia pura, lúdica, estetizada: en el *look* del futuro aparecen esvásticas y uniformes del Tercer *Reich*; los objetos artísticos simbolizan una clase de sexo brutal, extremo, deificado junto a la violencia; los helados presentan un aspecto explícitamente faliforme, que ingenuas muchachas lamen ávidamente y sin malicia; más aún, el sistema educativo y el penal se rigen por una violencia incluso peor que la de los criminales que se deberían corregir, los “educadores” desprecian y mortifican sin cesar a los criminales que deberían redimir. En el curso de la película el *drugo* Alex, sofisticado *dandy* que estetiza sexo y violencia, será “curado” a través del “Tratamiento Ludovico”, una terapia que representa la máxima violencia imaginable: la aniquilación del libre albedrío, de lo que hace al hombre tal. Después del tratamiento, a pesar de su cambio coactivo, será abandonado por los padres, que parecen víctimas inocentes y en cambio son culpables, como todos los demás; será pegado ferozmente y torturado por sus viejos

compañeros de fechorías, los cuales durante su detención han pasado al otro lado de la barricada, desde delincuentes sangrientos que eran hasta honrados oficiales del orden público: lo que remacha la continuidad entre violencia estatal y violencia de los criminales, para los que es suficiente cambiarse de chaqueta para seguir perpetrando sus torturas de forma legal. Finalmente, una vez expiados sus graves delitos entre las manos sedientas de venganza del vagabundo al que dio una paliza sin motivo y del hombre que redujo en silla de ruedas tras matar a su mujer, Alex es inducido al suicidio por los “amorosos cuidados médicos” ofrecidos por el Estado. Éste, para que no se levante una polvareda de proporciones titánicas, paga el silencio del suicida, que ha sobrevivido al intento de quitarse la vida, y le remunera para que colabore sobre la versión del evento que se decide dar a los famélicos medios de masas. Es superfluo hacer notar como Kubrick no retrata un porvenir hipotético, sino que delinea con lucidez y ánimo crítico el presente, en el que la violencia y el sexo se vuelven cada vez más omnipresentes, en el que se conducen “cazas de brujas” para localizar a unos culpables imaginarios del deterioro general en marcha, en el que los medios de masas son comandados por el único imperativo del sensacionalismo a toda costa, en el que el Estado a la deriva dispone como solas medidas la represión y la coerción sistemáticas. Prescindiendo de todo ello, lo que verdaderamente demuestra un análisis sagaz y una gran clarividencia en el enfoque del director, es la perfecta exhibición de la dinámica según la cual es el contexto social el que determina la producción mediática y cultural, así como indica sus modalidades de consumo: en la película, de manera similar a lo que pasa en el mundo real, la sociedad misma es la causa principal de lo que demoniza severamente, lista para encender hogueras en las cuales quemar las que no son más que sus víctimas. La comunidad social se demora en escoger a quiénes o qué puede ser martirizado infundadamente, en lugar de arrancar un examen de conciencia que deje emerger también sus culpas. El mismísimo Kubrick afirma: “Siempre ha habido violencia en el arte. Hay violencia en la Biblia, violencia en Homero, violencia en Shakespeare, y muchos psiquiatras creen

que funje de catarsis más que de modelo. Opino que la cuestión sobre si se ha registrado un ascenso de violencia en el cine y, si lo ha habido, sobre cuál efecto haya tenido, es en gran parte un problema creado por los medios de masas. [...] Pienso que tienden a aprovecharse de este problema porque les permite enseñar y discutir los llamados factores nocivos desde una arrogante posición de superioridad moral. La noción simplista por la cual cine y televisión pueden transformar a una persona que es buena e inocente en un criminal tiene fuertes reminiscencias de los procesos a las brujas de Salem. Tal tesis es alentada ulteriormente por los criminales y sus abogados que confían en penas más leves con este pretexto”<sup>250</sup>.

Como indicado por el director, no obstante los avances logrados en los estudios de la recepción, el coro de quienes reprochan una escalada vertiginosa de la violencia como consecuencia de los medios de masas sigue creciendo. Nadie tiene pensado negar que la tasa de violencia y sadismo aceptables en nuestra cultura haya trazado una parábola ascendente, en las películas, en la televisión, en los cómics y en los videojuegos. Imágenes que hoy en día cualquier adolescente mira sin pestañear hace treinta años habrían estremecido y horrorizado al público más maduro. Paralelamente a la invasión ubicua de las imágenes, dentro de las cuales se incluyen también las repulsivas, por supuesto, se levantaron los estándares de soportación hacia las imágenes feroces: el gusto posmoderno ha decretado que con éstas podemos entretenernos, que además de la repulsión pueden manifestarse otras emociones y reacciones durante su seguimiento, que pues la censura debe, a su pesar, aflojar la mordaza. Al estar atentos exclusivamente a señalar la degradación de los hábitos sociales, nunca se considera que la susodicha mutación general de la sensibilidad no ha operado sólo en el sentido de un aumento incontrolado de las representaciones violentas, sino que asimismo ha llevado, por ejemplo, al nacimiento de una conciencia ecológica, del respeto por el medio ambiente, por la flora y la fauna, así como ha establecido la prioridad de la total aceptación del “diverso”, tanto si es una diversidad de tipo cultural como

---

<sup>250</sup> Ghezzi E., 2002, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano, pp. 99-101

sexual o ideológica. Con lo cual, hace treinta años nos indignábamos frente a imágenes hoy casi divertidas, pero también se reía de problemáticas que hoy se tienen por sumamente serias para el desarrollo de un sincero sentido cívico. Tampoco, no obstante las catastrofistas y alarmistas declaraciones acerca el declive de los estándares culturales, se hace caso al que la gran invasión de productos mediáticos más populares, reputados “mercancía-basura” por los apocalípticos, no ha conllevado un espacio, un cuidado y una creatividad menores dedicados a los contenidos más comprometidos. Ha acontecido el exacto contrario: la oferta cultural global no sólo es mayor, sino también de calidad media más alta con respecto al pasado<sup>251</sup>. Incluso quienes no poseen amplios horizontes culturales tienen, pues, la posibilidad de acceder a productos de buen nivel o por lo menos superiores a los que el grupo social correspondiente tenía a disposición hace pocas décadas<sup>252</sup>. No hace falta remarcar que todavía queda mucho trabajo por hacer, que la existencia de más productos de alto nivel no implica automáticamente que se tengan recursos igual de válidos para elegir, sobre todo en el aluvión mediática que sufrimos diariamente. Igualmente estaría bien evitar que la gran cantidad de productos de baja calidad impida el aflorar de nuevos y mejores productos en el panorama socio-medial, pero tal preocupación, más que legítima, no puede reducirse a una condena sin distinciones y sin apelación contra el conjunto de los productos mediáticos. Es lógico por tanto creer que, aunque las imágenes de violencia fueran realmente dañinas, su proliferación, en concomitancia con un mejoramiento de las habilidades interpretativas de los destinatarios y con la oportunidad de acceder a contenidos de nivel superior en comparación con los del pasado, sería contrabalanceada por estos factores de signo positivo.

La ligación planteada arbitrariamente entre el ascenso de la violencia en los medios de masas, la relativa a los contenidos de ficción o a las imágenes de brutalidad real capturadas del mundo, y la respectiva subida de la violencia

---

<sup>251</sup> AA. VV., 2004, *Il pubblico dei media*, Livolsi M. (edición de), Carocci Editore, Roma, pp. 25-31

<sup>252</sup> AA. VV., 2004, *Il pubblico dei media*, Livolsi M. (edición de), Carocci Editore, Roma, pp. 25-31

por las calles de nuestras ciudades se hace cada vez más fuerte a medida que se acrecenta la cantidad de noticias trágicas que circulan en la sociedad. Las noticias de delitos, masacres, robos, asesinatos, violaciones, palizas, abusos y catástrofes son ciertamente mucho mayores que en el pasado, lo que hace más urgente y apresurada la búsqueda de unos responsables, entre los cuales destacan los medios de masas. De este modo se crea un círculo vicioso: cuantas más noticias y representaciones de violencia los medios de masas difunden en la sociedad, más la sociedad se preocupa e indica los medios de masas como culpables, más los medios de masas se hacen eco de sucesos violentos como consecuencia de la relevancia social otorgada a tales hechos, y así sucesivamente. Pero, independientemente del que los *mass media* sean o no los verdaderos responsables de la violencia diaria, ¿no será acaso que las noticias trágicas han aumentado notablemente sólo porque en general toda la información se ha desarrollado a ritmos locos? La hipertrofia del sistema informativo hodierno no es ni siquiera comparable con la organización de la información de la era pre-digital, es decir hace sólo veinte años. Quizás no hayan aumentado los crímenes, simplemente ahora las noticias se propagan por todas partes, en todo ambiente y en cada una de las clases sociales, con variados medios y formatos: lo digital ha transformado en realidad las previsiones sobre la globalización y la realización de una “aldea global”, la información es planetaria, instantánea, masiva tanto a nivel macroscópico como microscópico. Lo que significa que no sólo ha crecido asombrosamente el número de noticias que nos llegan desde el otro extremo del mundo, sino también el de las noticias de nuestro barrio, de la vecindad, de los alrededores. Y ascenso explosivo de la comunicación informativa quiere decir, obviamente, empleo global de sus normas editoriales y criterios de noticiabilidad, entre los cuales se cuentan el sensacionalismo, la intensidad, la no ambigüedad, la simplicidad narrativa, la personificación, la negatividad de las consecuencias<sup>253</sup>. El mal, el *reversum*, el *monstrum* y sobre todo la tele-violencia responden exactamente a tales criterios

---

<sup>253</sup> Calabrese O., Volli U., 2001, *I telegiornali. Istruzioni per l'uso*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 67-112

(piénsese en todo lo comentado acerca de la “bella y fúlgida tele-violencia”, lo que los ha convertido en la materia noticiable más apreciada por los medios de comunicación de masas. De ahí que el espacio concedido por los órganos de información a los acontecimientos violentos pueda sobrepasar mucho el ocupado por sucesos de otra naturaleza, pese a que en la realidad no existe la misma proporción entre hechos socialmente positivos y negativos, si bien en la vida común no se registra una situación tan irremediabilmente comprometida por la violencia. ¿Hemos de concluir, pues, que la subida de la tasa de violencia, que se achaca en gran medida a los *mass media*, es solamente una ilusión perceptiva provocada por los mismos medios de masas planetarios?

No es nada fácil contestar a esta interrogación, de todas formas para debatir acerca de ello hay que moverse desde las teorías de los efectos fuertes, predominantes entre los años Veinte y los años Cincuenta, y desde las teorías de los efectos débiles, en auge entre los años Cincuenta y Setenta, hasta llegar a tratar las teorías de los efectos cognitivos. Estas últimas modifican el planteamiento de base, ya que se aplican para demostrar que los medios de masas no ponen la mira en cambiar directamente las opiniones y actitudes de la audiencia, sino en estructurar y re-organizar el campo cognitivo de los interlocutores, haciendo más visibles ciertos temas o ciertos problemas. Según dichas teorías de los efectos cognitivos, los medios de masas no determinan qué se debe pensar, sino sobre qué se debe pensar, reemplazan la idea de persuasión con el concepto más amplio y leve de influencia, no creen en el que los *mass media* inculquen actitudes, sino en el que perfilen el horizonte de conocimientos. En este marco teórico e investigativo encontramos la teoría de la *agenda setting*, la del cultivo y la de la espiral del silencio las cuales están hondamente conectadas y comparten los mismos principios fundamentales.

La teoría de la *agenda setting* o, en castellano, del “establecimiento de la agenda”, se gesta en el campo de la comunicación política y su tesis central es que los medios de comunicación no se limitan a presentar el “clima de opinión” que se crea en torno a temas de interés y debates públicos, sino



que, ofreciendo una determinada y alterada representación, acaban por modificar las tendencias de la opinión pública. El mundo aparecerá diverso a las diferentes personas en relación con el mapa dibujado por los encargados de la comunicación a través de los medios de masas, los cuales hacen una criba de lo que debe someterse a la atención de los espectadores e instituyen el orden jerárquico de los argumentos. Los *mass media* describen y precisan la realidad exterior, presentando al público un listado de *items*, de elementos relevantes de interés común organizados según una precisa escala de relevancia, de modo que la comprensión que la gente tiene de gran parte de la realidad social es filtrada por la socialización de segundo grado aportada por los medios de masas. Como sostenido por Shaw en 1976 los medios de masas tienen tres facultades principales: el poder de establecer la presencia de los *issues*, los temas, en la agenda; el poder del *framing*, de construir un cuadro interpretativo para los temas escogidos; y el poder del *priming*, de dar un orden jerárquico a dichos temas<sup>254</sup>. Pero la agenda mediática no se construye exclusivamente por medio de elementos endógenos, a su configuración concurren asimismo la agenda del público y la agenda política. Además, en un segundo lugar, las tres agendas, que se influyen mutuamente, compiten entre sí mismas para llegar a la realización de la agenda social definitiva: los *issues*, los argumentos, que al final realmente encuentran lugar en el espacio social y que en éste se discuten son el resultado de una confrontación entre las tres agendas, la pública, la política y la mediática, entre élites de poderes distintas, entre socialización de primo y segundo grado, entre lógicas y rutinas productivas diferentes, entre intereses divergentes de las audiencias, entre incluso los mismos sucesos que se autoimponen por su relevancia socio-cultural.

La teoría del cultivo, propuesta por primera vez por parte de Gerbner en relación con el seguimiento televisivo, sugiere que la televisión y los demás medios de masas vehiculan imágenes distorsionadas de la realidad, que afectan especialmente a la percepción social de los consumidores fuertes de televisión, es decir aquellos que se exponen al medio televisivo al menos

---

<sup>254</sup> Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano, pp. 111-112

tres veces al día<sup>255</sup>. A juicio de Gerbner, el proceso de transmisión de las imágenes televisivas, y de aceptación eventual de la particular visión de la realidad presentada por el mencionado medio, es un proceso de “cultivo” a largo plazo y acumulativo, distinto de los procesos de persuasión. La televisión, pero, lo repetimos, también los restantes *mass media*, configura un *mainstream*, una corriente de pensamiento dominante, que, forjándose tras confrontarse con las demás agencias de socialización, con la agenda pública y la agenda de las élites políticas, a la vez contribuye pesadamente al formarse de la susodicha agenda pública y al delinearse de la agenda de las élites políticas. Así que los medios de comunicación cultivan progresivamente el ideario, el imaginario y los debates de la comunidad social, deciden cuáles argumentos poner en el candelero, cuánto tiempo dedicarles, y de este modo poco a poco edifican artificialmente, a su placer, una nueva cosmovisión que se aleja de la realidad efectiva en mayor o menor medida. Las herramientas estratégicas de las que disponen los medios de masas para llevar a cabo su lenta reconfiguración de la realidad social son la consonancia y la acumulación: la consonancia es una programación medial esencialmente homogénea, en la cual los argumentos y las temáticas son muy parecidos y versan sobre cuestiones afines; la acumulación es la aparición periódica, cíclica y repetitiva de dichos argumentos, temáticas y cuestiones<sup>256</sup>.

La tercera y última teoría, la de la espiral del silencio, puede considerarse a todos los efectos un corolario de la teoría de la *agenda setting* y fue formulada por Elizabeth Noelle-Neumann<sup>257</sup> en 1984. Tal teoría se coloca en el cauce de los estudios que se ocupan del tema de la construcción de la realidad y de la formación de la opinión pública. Se analizan los argumentos que los medios de masas presentan como opinión pública, la jerarquía con la cual los clasifican, el prestigio que confieren a quienes intervienen en el

---

<sup>255</sup> Losito G., 1994, *Il potere dei media*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, pp.103-104

<sup>256</sup> Losito G., 1994, *Il potere dei media*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, p.106

<sup>257</sup> Noelle-Neumann, 2002, *La spirale del silenzio. Per una teoria dell'opinione pubblica*, Meltemi Editore, Roma

debate social y finalmente la manera en que imponen la opinión. Según Noelle-Neumann la interacción entre individuo, *mass media* y opinión pública es determinada por la combinación de cinco factores:

- 1) la sociedad amenaza los comportamientos individuales desviados, que se apartan de la norma, con el aislamiento
- 2) los sujetos advierten constantemente el miedo del aislamiento
- 3) el temor del aislamiento lleva a los individuos a monitorizar sin cesar el clima de opinión
- 4) el resultado de tal valoración influye en la conducta pública de los sujetos, coartando en particular su plena libertad de expresar opiniones
- 5) los elementos precedentes, tomados todos juntos, pueden considerarse responsable de la formación, de la defensa y de la mutación de la opinión pública<sup>258</sup>

Se deduce que cada uno de nosotros está involucrado en el proceso de formación de la opinión pública, arriesgándonos, en el caso de que expresemos ideas no conforme con el *mainstream*, con la corriente dominante de pensamiento, a la exclusión social. Si nuestras ideas, opiniones, convicciones, pensamientos y conductas resultan ser las prevalecientes, y por lo tanto las “vencedoras”, entonces seremos más propensos a hablar o a tomar partido públicamente; si, en cambio, las nuestras son ideas y convicciones minoritarias, con lo cual “perdedoras”, nos callaremos y nos encerraremos en la espiral de silencio por miedo del aislamiento. Ello conlleva que muy a menudo los sujetos, cuando tienen que tomar partido en relación con algún tema importante, se dejen guiar más por su propia pertenencia a un grupo socio-cultural con cuya ideología se identifican, antes que por sus juicios estrictamente personales. Pues bien, los individuos convierten sus percepciones del ambiente social en opiniones basándose en la observación directa, en la influencia de las relaciones

---

<sup>258</sup> Noelle-Neumann, 2002, *La spirale del silenzio. Per una teoria dell'opinione pubblica*, Meltemi Editore, Roma, pp. 284-286

interpersonales y en lo transmitido por los medios de masas. Más precisamente, de la misma manera que en la teoría de la *agenda setting* existen tres agendas, la mediática, la pública y la política, así en el proceso de formación de la opinión social general descrito por la teoría de la espiral del silencio se suman los influjos de al menos tres climas de opinión, uno que surge “espontáneamente” en la esfera pública, uno engendrado por los medios de comunicación de masas y uno definido por la acción de los líderes políticos. Estos diferentes, poderosos e interactuantes climas de opinión impactan en la práctica de observación directa de la realidad llevada a cabo por los sujetos, haciendo que esta última se reduzca a ser sólo uno de los muchos elementos en juego, y ni siquiera, quizá, uno de los más relevantes. Acorde a la teoría de la espiral de silencio, si la mayoría de los *mass media*, por razones tanto endógenas como exógenas, como son por ejemplo las políticas, asumen una orientación común sobre ciertos temas de debate, dicha orientación, por el carácter ubicuo e invasivo de los medios de masas, acaba por ser la orientación dominante de la opinión pública.

Volvamos ahora, con mucho más conocimiento de causa, a la pregunta que planteamos al principio: ¿Hemos de concluir, pues, que la subida de la tasa de violencia, que se achaca en gran medida a los *mass media*, es solamente una ilusión perceptiva provocada por los mismos medios de masas planetarios? Seguimos sin poder contestar a ciencia cierta a este dilema, pero cabe afirmar que se trata de una hipótesis que posee la misma probabilidad de encontrar confirmación que la de un ascenso efectivo de la violencia debida a los mencionados medios de masas. En otras palabras, si hay algo que indiscutiblemente nos han enseñado la posmodernidad, los *Cultural Studies*<sup>259</sup>, la estética de la recepción<sup>260</sup>, la *Audience Research*<sup>261</sup>, las teorías de los efectos cognitivos, el paradigma del destinatario activo co-autor de los textos y de la dimensión contextual de la comunicación, es justo

---

<sup>259</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

<sup>260</sup> Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano, pp. 181-185

<sup>261</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

que, cuando se afrontan las dinámicas pertinentes al hombre, conectadas sobre todo con sus conductas, todo está sometido a sistemas multi-variables cruzados, de modo que no es cauto razonar de manera categórica, maniquea; que es menester rehuir los atajos conceptuales y explicativos, los rígidos esquemas de oposición/exclusión, el absolutismo y el determinismo; que raramente la “verdad” esta a gusto dentro de un único ambiente, que “si el blanco parece blanco y el negro parece negro”, sin “degradados”, es muy probable que no nos encontremos en el buen camino.

Se da por descontado que el consumo ingente de representaciones mediáticas de violencia entraña de por sí consecuencias nefastas y que, en segundo lugar, la ratificación de tal sentencia reside en el aumento descomedido de la violencia en la sociedad, indefectiblemente registrado y comunicado por los mismos *mass media*. Además de ello, desde el sentido común popular y también desde dispares corrientes cultas o pseudo tales, emerge con igual decisión el parecer por el cual no cabe la menor duda de que observar ciertos iconos que rebosan horror, no apartar la vista torciendo el gesto para expresar desaprobación es una mala costumbre indecorosa. Pero, mejor visto, ¿quién puede decir que es realmente así? Aludimos más de una vez a las últimas adquisiciones de las investigaciones acerca de las audiencias, dado que éstas no se limitan a certificar la inconsistencia de las tesis apocalípticas sobre los efectos directos e imparables de los *mass media* en el público, o, distintamente, a indicar la interdependencia entre medios de comunicación y sociedad. Éstas ponen de relieve también que todo texto medial es ocasión de actividades interpretativas elaboradas por parte de los destinatarios para dar un sentido tanto al mismo texto como a sus propias prácticas personales de consumo y a sus operaciones de organización conceptual de la realidad. En definitiva no hay textos “cerrados”, con un significado establecido rigurosamente, en el sentido de que, hasta en el caso específico de las formulaciones de las leyes jurídicas, existe un margen de lectura más o menos amplio y variable, antagónico, y justamente con este margen juegan y adquieren experiencias los abogados. Incluso una proposición de sentido absolutamente inequívoco, en apariencia,

como por ejemplo “Pedro Calderón de la Barca fue un gran poeta y dramaturgo español”, esconde una pluralidad semántica irreductible, en función de quién pronuncie la frase, de quién la esté escuchando, del período histórico en que se afirme, del lugar en el cual se diga, de la situación en la que surja, *et cetera*. En toda circunstancia se conjugan siempre la *intentio operis*<sup>262</sup> (1), la *intentio auctoris*<sup>263</sup> (2), la *intentio lectoris*<sup>264</sup> (3) y la *intentio temporis*<sup>265</sup> (4), a saber: la peculiar organización estructural y temática del texto, sus lógicas constructivas concretamente visibles (1); los objetivos enunciativos, formales e ideológicos del autor, su “conciencia” productiva y creativa que hace falta deducir a raíz del texto concreto (2); las estrategias interpretativas y las modalidades de asimilación y consumo del texto por parte del destinatario, su papel de demiurgo activo en cuanto co-autor, lector y mediador del texto mismo (3); el anclaje contextual/paratextual histórico, cultural y social en el que está sumido el texto y que ejerce su fuerza tanto sobre el autor como sobre el destinatario, indispensable para contener y contrarrestar la anarquía interpretativa de los destinatarios (4). He aquí el porqué, refiriéndonos precisamente al argumento de nuestro interés, un consumidor habitual de representaciones de violencia puede aproximarse a esta materia con los fines más diversos: para encontrar un entretenimiento neutro, para sentir una excitación enfermiza, para desarrollar una conciencia acerca del *reversum* como contrapeso negativo de lo real, para solicitar apetitos voyeuristas, para tomar medidas focalizadas en eliminar los atropellos de la sociedad, para regocijarse en la “pornografía” de los tormentos ajenos, para cumplir con la obligación moral de reflexionar sobre las dinámicas que de algún modo relacionan nuestros privilegios con los sufrimientos de las víctimas, por puro placer del *shock* escalofriante y estremecedor, para estudiar cómo organizar

---

<sup>262</sup> Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani Editore, Milano, pp. 21-125

<sup>263</sup> Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani Editore, Milano, pp. 21-125

<sup>264</sup> Eco U., 1979, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani Editore, Milano

<sup>265</sup> Pagnini M., 1988, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Il Mulino, Bologna, 83-87

la comunicación de ciertas realidades controvertidas, para reconfortarse al pensar en nuestra incolumidad con respecto a lo que puede suceder, para pasar de la apatía y de la abulia a la intervención activa contra la violencia, y muchas más motivaciones. Hemos alternado adrede algunas posibles razones supuestamente positivas por las que someterse a imágenes de violencia con otras motivaciones exageradamente negativas y con toda probabilidad sancionadas socialmente, justo para mostrar el abismo que puede recortarse entre un sujeto y otro en relación con expectativas, necesidades, usos y gratificaciones del consumo. En el debate en torno a la violencia en los medios de masas, el polo negativo de la discusión, el representado por quienes son contrarios a la circulación de la violencia, vuelve a proponer obsesivamente, hasta la náusea y en los más dispares ambientes culturales, sus justificaciones morales o sociales, de modo que nos resultan muy familiares, por no decir repetitivas. En cambio, mucho menos conocidas son las argumentaciones aducidas por el polo positivo de la disputa, o sea por el favorable a la difusión, pero no indiscriminada, claro está, de las imágenes de violencia.

Los expertos de psicología son unánimes en sostener que, en el seguimiento de ficción o de tomas en vivo cuyo tema sea la violencia cruda, la emersión de una dimensión del “placer” en sujetos que ya tienen graves trastornos psíquicos puede ser determinante en la activación de conductas imitativas. No nos referimos sólo a un planteamiento ampliamente psicológico y teórico que maneje los mentados conceptos de *Eros* y *Thanatos* o plantee hipótesis más o menos precisas sobre la búsqueda del placer, considerada como una herramienta más para procurar al sujeto un equilibrio homeostático. Aludimos también a varias indagaciones empíricas, y recientemente, en 2008, se han publicado los resultados de un interesantísimo estudio psiquiátrico sobre las reacciones fisiológicas frente a imágenes de violencia, lo que aporta datos científicos y objetivos a la cuestión de la conexión entre violencia y placer, entre violencia representada y violencia real. El equipo de la universidad de Chicago, coordinado por el doctor y profesor Jean Decety, ha sometido a un escrupuloso experimento de laboratorio, cuyos detalles

más técnicos obviaremos, a dieciséis adolescentes de la misma edad, entre los dieciséis y los dieciocho años, y de la misma raza étnica<sup>266</sup>. Ocho de estos muchachos fueron seleccionados por su alta tasa de agresividad de un grupo de sujetos con graves problemas de conducta violenta y de hiperactividad, protagonistas asiduos de peleas, de robos de coches tras enfrentamientos con las víctimas, de violaciones, de episodios de intimidación mediante armas, de crueldad física hacia otras personas y brutalidad hacia animales<sup>267</sup>. Los restantes ocho muchachos, en cambio, eran individuos sin ningún trastorno de conducta, certificados con certeza como sanos. A estos dieciséis adolescentes, ocho con problemas serios de conducta violenta y ocho perfectamente normales, se les hizo observar en una pantalla una serie de 96 fotografías, 48 que retrataban escenas de violencia (de las cuales 24 mostraban individuos que sufrían por causas independientes de la acción de otro semejante, y 24 enseñaban a un sujeto que infligía dolor a otro sujeto) y 48 que representaban situaciones neutras, mientras un aparato MRI (*magnetic resonante imaging*, en castellano “imágenes por resonancia magnética”) analiza su cerebro para detectar cuáles zonas cognitivas están involucradas<sup>268</sup>. A continuación de las sesiones con el aparato MRI, se les pidió a los muchachos que volvieran a mirar las mismas imágenes que vieron previamente, para clasificarlas en relación con una escala que iba de “ningún dolor” a “dolor extremo”, y para describir su estado de ánimo al observarlas<sup>269</sup>. En los dos grupos de muchachos, sanos y trastornados, no se hallaron sensibles diferencias de

---

<sup>266</sup> Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80, pp. 203-211

<sup>267</sup> Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80, p. 205

<sup>268</sup> Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80, pp. 205-206

<sup>269</sup> Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80, p. 207



resultados relativos a la encuesta sucesiva a las sesiones con el aparato MRI, la encuesta destinada a verificar la capacidad de clasificación de las escenas que implicaban dolor para las personas retratadas. Distintamente, las sesiones con el aparato MRI desvelaron datos sorprendentes. Gracias a la monitorización de la actividad cerebral con la resonancia magnética, Decety y su equipo han podido constatar que sólo en el cerebro de los muchachos con graves trastornos de conducta violenta, al observar actos de violencia autoinferida accidentalmente o de abusos y atropellos infligidos por un sujeto a otro, se activan de forma muy fuerte y específica las áreas del placer, es decir la amígdala cerebral y el cuerpo estriado ventral; y además ello acontece con un control mucho menor ejercido por los centros neurálgicos cognitivos que controlan la esfera emocional<sup>270</sup>. En cambio, en los muchachos sanos la visión del sufrimiento ajeno representado en las fotografías activaba particularmente las áreas cerebrales que supervisan la percepción del dolor y que están ligadas a la elaboración de los juicios morales<sup>271</sup>. Tales resultados, esperando a ser corroborados por muchos experimentos sucesivos que además utilicen muestras considerablemente más extensas, apuntan a que las personas tendencialmente violentas sienten placer, satisfacción y complacencia a la hora de provocar malestar y tormento en detrimento de terceras personas, gozan sádicamente de sus abusos, fechorías y vejaciones. A diferencia de las personas no violentas y consideradas “normales”, que se fijan en el dolor procurado a los demás y quedan afectados por éste, que empatizan con el sufrimiento ajeno, sienten “pena” por las víctimas y padecen a su vez, como demuestra la activación de sus centros del dolor y de las operaciones cognitivas que reflexionan sobre éste e intentan regularlo.

El experimento empírico de Decety y su equipo, que sigue y ahonda una larga estela de investigaciones llevadas a cabo según la misma perspectiva,

---

<sup>270</sup> Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80, pp. 208-210

<sup>271</sup> Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80, pp. 208-210

confirma científicamente la existencia de la dimensión del placer arraigada en el espectáculo de la violencia (y también, se da por sentado, en la misma realización de la acción violenta). El placer y la satisfacción estriban en mecanismos fisiológicos inherentes a la actividad cerebral básica y actúan como refuerzos positivos que inducen al individuo a repetir lo que produce dicho placer y dicha satisfacción. En nuestro caso, el placer y la satisfacción que para ciertos individuos están intrínsecamente entrelazados con la violencia, y con su visión, los lleva a reiterar sus acciones abominables y tremendas. Más precisamente, frente a un espectáculo mediático que representa la violencia los sujetos violentos sienten placer, y eso hace que deseen buscar otros productos de entretenimiento visual con las mismas características o, lo que realmente es peligroso, que desarrollen conductas imitativas hacia las violentas observadas, para gozar en primera persona de las susodichas sensaciones placenteras. Decet y los demás científicos han averiguado la presencia cierta y patente del enlace violencia-placer en sujetos afectados por trastornos conductuales, pero no queda claro si el trastorno conductual es efecto de causas fisiológicas, achacables a predisposiciones genéticas, o es debido a un sistema de condicionamientos poderosos aprendidos después del nacimiento y determinado por el contexto ambiental. Dicho con otros términos, ¿se nace con un cerebro que relaciona de manera anómala la violencia con el placer o esta conexión violencia-placer se establece a lo largo de la vida por culpa de factores ambientales tales como la educación y la influencia de las agencias de socialización? En el primer caso el individuo violento asume el aspecto de un verdadero enfermo, de una persona afectada por una patología de la cual no tiene ninguna responsabilidad; en el segundo caso toma el semblante de un delincuente que se ha desviado del buen camino y, perseverando en actos execrables, ha acabado por alterar su conducta, en la cual se han instaurado condicionamientos aberrantes no consustanciales a su naturaleza. No olvidemos que incluso en el segundo caso, el del delincuente violento, hay que indagar cuáles problemáticas complejas de índole psicológica se

esconden detrás de su actuación, haciéndole no sólo un verdugo, sino también una víctima de sí mismo.

Retomando un momento el tema de la conducta imitativa determinada por el refuerzo psicológico del placer, inútil decir que en sujetos seriamente trastornados no es exclusivamente la violencia y su representación mediática la que puede dar lugar a comportamientos miméticos violentos o de todos modos alarmantes. Incluso la ficción no violenta, que en principio no tiene ninguna contraindicación, ni siquiera para un público infantil, puede desatar reacciones imitativas peligrosas. Un ejemplo espurio y oblicuo de ello es la tristemente famosa “masacre de la katana” acontecida en Murcia en el año 2000, que el bombo mediático no tardó en achacar sin paliativos a la influencia negativa del videojuego “*Final Fantasy VIII*”<sup>272</sup>, cuya trama fantástica no es nada más que una moderna actualización de los clásicos cuentos de hadas protagonizados por doncellas, brujas y dragones. Ejemplo espurio dijimos, porque evidentemente no fue el juego digital lo que impulsó a asesinar, pero que igualmente es índice del frenesí generalizado que procura hallar cómodos chivos expiatorios como en una caza de brujas. Nadie se soñaría con acusar un cuento de hadas, y con todo y con eso se intentó cifrar las causas de los asesinatos en el seguimiento, además ni siquiera intensivo<sup>273</sup>, de un videojuego que es una fábula: en este caso es francamente ridículo afirmar que el *videogame* influyó nocivamente en el muchacho, claramente psicótico, pero esto sí demuestra que al final todo puede ser señalado como causa de la actuación criminal de un enfermo, que todo puede ser instrumentalizado y, por tanto, que no es factible censurarlo todo. La verdad es que no hay necesidad de consumir productos de ficción para que se activen los impulsos desviados: para muchos maniacos la visión de una mujer vestida con ropa sucinta es más que suficiente para encender la llama de la violencia ¿Qué hacer entonces, prohibir la proyección y la

---

<sup>272</sup> Marlasca M., Rendueles L., 2002, *Así son, así matan. Los asesinos que estremecieron a España en los últimos diez años*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, pp. 233-245

<sup>273</sup> Marlasca M., Rendueles L., 2002, *Así son, así matan. Los asesinos que estremecieron a España en los últimos diez años*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, pp. 238-240

transmisión de cualquier producto mediático de ficción, realista o fantasiosa que sea? ¿Impedir asimismo la emisión de los telediaros que refieren sucesos de crónica negra y retirar del mercado los periódicos que hacen lo mismo? O, más insensato todavía, aunque se discutió de ello, ¿hacer que las jóvenes eviten salir a la calle vestidas como prefieren? Es obvio que la respuesta se halla en otra parte, pero volveremos a hablar de ello más adelante.

Reanudando la reflexión sobre la dimensión del placer en los actos de violencia y en la visión mediática de los antedichos actos, las pruebas científicas corroboran la que hasta ahora había sido más que nada una intuición interpretativa dictada por la experiencia. El experimento de laboratorio de Decety ha demostrado que la representación mediática de la violencia provoca placer solamente en aquellos sujetos que padecen trastornos conductuales, ya que el grupo de control constituido por los individuos “normales” ha manifestado empatía, dolor y actividad cognitiva. Todo ello no hace más que proporcionar enésimos y contundentes fundamentos a favor del enfoque de los *Cultural Studies*<sup>274</sup>, del modelo de la estética de la recepción<sup>275</sup>, de las indagaciones de la *Audience Research*<sup>276</sup> y del cauce de las teorías de los efectos cognitivos: los efectos de los medios de masas pueden sólo actuar como refuerzos en una situación predeterminada, no son directos, a corto plazo, unívocos, homogéneos y masificados, puesto que los destinatarios son activos, beben de su contexto ambiental y, como un prisma que es golpeado por la luz directa del sol, descomponen esta luz en un arco iris cambiante, variopinto y rico de matices. De ahí que las imágenes de violencia que estimulan un goce sádico en sujetos trastornados, horrorizan y apesadumbran en cambio a individuos definidos como normales.

---

<sup>274</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

<sup>275</sup> Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano, pp. 181-185

<sup>276</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

Ahora bien, al utilizar el término “placer” en relación con las sensaciones que dimanarían de la visión de escenas de violencia, dolor y abusos representadas por los medios de comunicación, parece descontado el referirse a reacciones anómalas y aberrantes que nadie sino un desequilibrado perverso puede tener. Pero, acorde a las demostraciones sobre las múltiples reacciones de cara al espectáculo de la violencia, ha llegado el momento de reconfigurar la acepción semántica del vocablo “placer” asociado a la esfera de la violencia, para dilatarla, ensancharla hasta perder su connotación axiológica, su carácter despectivo de deleite de las torturas ajenas, hasta englobar todas esas reelaboraciones beneficiosas, en sentido lato, todas esas retroalimentaciones no lesivas de la dignidad de terceras personas que pueden ocasionarse durante el seguimiento del espectáculo de la violencia. De esta manera nos aprestamos también a tratar aquel polo positivo de la disputa en torno a la violencia mediática al que aludimos previamente, el que declara injusta la censura de la violencia en los *mass media* y señala los aspectos ventajosos de su circulación. Efectivamente, exceptuando los sujetos trastornados, que no representan o por lo menos no deberían ser representativos del conjunto de la población y de la audiencia, la respuesta más común de los destinatarios frente a la violencia mediática no es en absoluto patológica o sádica, sino más bien cognitivamente o lúdicamente “constructiva”. Una representación icónica perturbadora, y en esta definición se incluyen todas las formas narrativas visuales que se ocupan no solamente de violencia, sino también de horror, tinieblas e intensa inquietud, produce en el sujeto receptor formas de “placer” que tienen raíces psicológicas de ninguna manera desviadas. En primer lugar, la violencia que se consume por medio del marco icónico mediático sirve de desahogo meramente virtual, y por tanto de válvula de escape inocua, de las pulsiones reprimidas por el Ello, más específicamente de las que se conectan con el principio de muerte, con *Thanatos*. Se trata claramente de una particular versión del concepto psicoanalítico de sublimación, según el cual se activan continuamente mecanismos focalizados en mover una pulsión sexual o agresiva hacia una meta no sexual o no agresiva, lo que

consiente una utilización beneficiosa, en cualquier ámbito, de aquellos impulsos de lo contrario censurables<sup>277</sup>. En nuestro caso la pulsión agresiva de muerte, de *Thanatos*, puede encauzarse en una actividad socialmente aceptada, o al menos más aceptada, o sea en la visión de escenas violentas virtuales, en lugar de protagonizarlas realmente en perjuicio del conjunto social: de alguna forma la pulsión de muerte sobrevive en un estado letárgico tras ser despotenciada, desarmada y sedada hasta volver inocua. Ya en ocasión de la disquisición acerca del pensamiento freudiano, de sus conceptos de *Eros*, *Thanatos* y *Unheimlich*<sup>278</sup>, ya discutiendo de la filosofía del *limes* de Trías<sup>279</sup>, de la doble naturaleza del *monstrum*, de su ser al mismo tiempo *fascinans* y *tremendum*, y, al fin, en ocasión también de la indagación acerca de las particularidades del arte romántico y surrealista, analizamos cómo están estrechamente unidas muerte y pasión vital, belleza y horror, fascinación y pavor, faceta positiva y faceta negativa del ser, ensueño encantador y pesadilla espantosa. Conjugando Aristóteles y Kubrick, Freud y psicología de la conducta, el objeto perturbador violento representado en imágenes es fuente de un placer ambiguo, siendo un “avatar” fantasmal de nuestros deseos prohibidos y demonizados por el Super-Yo: lo que genera el miedo es el retorno de lo reprimido, del inconsciente vedado por las normas sociales; sin embargo, a esta primera fase de terror sigue una sensación de “placer”, de “complacencia” otorgada por la posibilidad dada al Ello de expresar de manera simulacral sus instancias. Este placer catártico es variamente definible como una sensación de liberación, como una aspiración a confrontarse con la parte de sí que normalmente se mantiene escondida o como ampliación del horizonte cognitivo del yo. Las visualizaciones icónicas del horror y de la violencia aparecen como figuraciones espectrales de anhelos oscuros que, aunque compensen las ansias desencadenadas por el impulso vital de *Eros*, el

---

<sup>277</sup> Freud S., 1985, *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 9-34

<sup>278</sup> Freud S., 1991, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol.1, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 270-276

<sup>279</sup> Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona

sujeto no puede reconocer en sí mismo, que pues coloca fuera de sí. La naturaleza del placer ligado a lo perturbador y a la violencia se debe también al que se facilita al yo, siempre virtualmente y mediante mecanismo de identificación-proyección, la facultad de controlar y dominar durante un tiempo breve la irreductibilidad de lo inquietante, la insensatez de lo degenerativo. Cualquier experiencia penosa y sumamente peligrosa, si vivida con la garantía de salir de ésta indemne, es ya de por sí un deleite, como nos ilustró el paradigma de la metáfora lucreciana desentrañada por Blumenberg<sup>280</sup>, la satisfacción de asistir a un naufragio sin ser su protagonista. La tele-violencia de la ficción y del documento mediático probatorio permiten, incluso en la época posmoderna, ese gozar lucreciano de nuestra incolumidad, de nuestra salvación, un mecanismo interior agradable que recuerda mucho los juegos de simulación típicos de la infancia<sup>281</sup>. Es un mecanismo psíquico que cumple con la necesidad de ser asustados estando al seguro, esto es, con la necesidad de enfrentarse al terror, experimentándolo, objetivándolo y sublimándolo en una condición de total seguridad. Protegido por su rol de observador encubierto, el espectador mediático puede asistir a todos aquellos eventos que le estremecen, le sobresaltan, le sacuden y le trastocan, sabiendo que lo que está mirando es una proyección, en todas sus acepciones, que es distante en el tiempo y en el espacio. No obstante, como a veces acontece en los juegos infantiles, la conciencia de la distancia puede en algunos casos atenuarse o hasta anularse. Es el riesgo connatural al *status* del espectador posmoderno: cada vez más se ve catapultado en el pleno de la zozobra del espectáculo angustioso que contempla, y, debido a la caída de la distancia que tradicionalmente marcaba el seguimiento medial, en vez de un miedo positivo que movilice energías para afrontar adecuadamente los peligros del mundo exterior, puede desarrollar un miedo desestabilizador y ya no catártico. Pero, aparte de casos extremos que raramente pueden verificarse,

---

<sup>280</sup> Blumenberg H., 2001, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna

<sup>281</sup> Oliverio Ferraris A., 1998, *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, pp. 48-49

la real naturaleza de espectáculo propia de las imágenes que estamos contemplando, tarde o temprano, durante el consumo mediático, aflora y se hace patente; de modo que la tele-violencia y el horror a distancia normalmente poseen en potencia una capacidad “educativa”, purificadora y transformadora. Constriñendo el horror en el interior de las imágenes, estos singulares artefactos humanos que son los productos mediales, a la vez cercanos y lejanos, de alguna manera lo objetivan, lo cosifican, tomando una distancia psicológica que alienta. La trayectoria del placer originado por el espectáculo violento va hacia fuerzas primigenias perdidas que a duras penas somos capaces de reconocer, dado que están trocadas en pesadillas y monstruos; va hacia la búsqueda de cabezas de turco que sufran y se inmolen en lugar de nosotros, como sustitutos nuestros que proporcionen un sucedáneo de nuestro sufrimiento. El placer originado por el espectáculo violento está entonces bajo el signo de una terapia sanadora y reveladora que nos aleje de lo cotidiano burgués, desenmascarándolo, desentrañándolo, deslizándolo debajo de su piel para ponernos en contacto con deidades ctónicas olvidadas, a las cuales se sacrifican víctimas catódicas, digitales, de celuloide o imprimidas en el papel. Incluso en la amargura y en la desesperación que a menudo tales imágenes violentas desprenden, estamos en presencia de una práctica moral auténtica: conocernos a nosotros mismos, indagar los umbrales del subconsciente para obtener una conciencia mayor de nuestra propia naturaleza. El horror, pues, se vuelve una suerte de pedagogía del cruce de la Sombra.

La tele-violencia y el horror no son solamente una fuente de placer (según el sentido que hemos venido atribuyéndole, téngase cuidado), de *edoné*, sino también de conocimiento, de *gnosis*: o quizá se trate de un *edoné* que es *gnosis*, o incluso viceversa. Un conocimiento particular, pero, que actúa por vía contrastiva, en negativo, iluminando sobre su exacto opuesto: es *Thanatos* que se desvela, y con ello, indirectamente, arroja luz sobre su gemelo inverso, *Eros*. Es la misma óptica a través de la cual la escritora romántica Mary Shelley interpreta el tema de la procreación, de la vida: por boca del doctor Victor von Frankenstein llega a concluir que para investigar



las causas y los misterios de la vida antes hemos de recurrir a la indagación acerca de la muerte y de su frío mundo. Esta es cabalmente la idea de *gnosis* por medios de la violencia que estamos planteando. El científico en la noche va merodeando por los cementerios con el objetivo de profanar tumbas y diseccionar cadáveres, estudiando las fases de la descomposición y de la putrefacción de los cuerpos. Todo de manera funcional para sonsacar el secreto de la chispa vital, con un desmedido acto de poder, de abuso, de violencia sobre los restos mortales inertes. La enseñanza del idealismo decimonónico reverbera en esta novela como en la poética de la tele-violencia: la tesis por la antítesis, un concepto por su contrario, la muerte por la vida. Quedando en ámbito literario, otro parangón apropiado es el morboso e inquietante enlace que en la obra de Robert Louis Stevenson une al Doctor Jekyll y a Mister Hyde. Se narra de la sombría transformación de un ilustre hombre de cultura en un homínido brutal y asesino, del trágico alternarse de la personalidad del uno y del otro, del intento atormentador del científico de dominar sus propias metamorfosis. La imposibilidad de distinguir con claridad las dos caras, quizá igual de temibles, del mismo individuo es comprobada por el hecho de que el lector, si quiere nombrar al monstruo de la máscara salvaje y maligna, no dice nunca “Mister Hyde”, sino siempre “el Doctor Jekyll” sin más. Una confusión onomástica que toca asimismo la narración de Mary Shelley, la cual hace que en la memoria del lector “Frankenstein” no sea el apellido del científico que ha dado vida al monstruo, sino más bien el monstruo mismo, que en realidad no tiene nombre alguno. En ambos casos el desconcierto se adueña de las conciencias incapaces de comprender quién es verdaderamente el monstruo, si la criatura o el doctor Victor von Frankenstein, si Mister Hyde o el Doctor Jekyll. Como en la ley de la enantiodromía del filósofo Heráclito, todo tarde o temprano está destinado a metamorfosearse en su opuesto. Si se afronta y se conoce la violencia con la ventaja conferida por el *tèle*, por la distancia, que hace que no debamos padecer en serio sus consecuencias concretas, es más fácil adoptar medidas de prevención y de contraataque hacia ésta. Las imágenes violentas y perturbadoras pertenecen al dominio

de la Sombra, receptáculo de todo lo que aparece inaceptable al yo. En este territorio de lo reprimido personal y colectivo, moran el mal y el dolor sin nombre. Horror, miedo, ansia y consternación son las emociones engendradas por el encuentro con éstos. Estos iconos, pues, jalonan el sendero que conduce a los subterráneos del alma, a una dimensión “inferior”, en el sentido latino de “que se halla abajo”, con la cual la conciencia, de repente y sin defensas, está obligada a confrontarse. Detrás de los horrores comunicados por las imágenes espeluznantes que a veces parecen llevar el sello de lo demoníaco, se cuenta la enajenación de la psique en una condición caótica, su sufrir una sensación de separación, de fragmentación, su ser amenazada por la aniquilación. Una vez tocado el fondo de esos abismos en los que reina *Thanatos*, el alma puede luego volver a levantarse con un vigor mucho más encendido y con una conciencia de sí misma superior, la de quien ha descubierto en sí la oscuridad, ha sido quemado por ésta y sólo sucesivamente puede iniciar a reunir las fuerzas para combatirla. Fingir que baste con cerrar los ojos o con alejar de sí ciertas imágenes constituye la premisa para soslayar de manera aporreada la cuestión trascendental del mal y posiblemente para caer en sus garras sin recursos para contrarrestarle.

### 3. 3. 6 Narraciones guía contra la *imago mortis opium populorum*

Ya han pasado décadas desde que se impusieron en el escenario internacional las teorías, los aportes y los resultados de la “estética de la recepción”<sup>282</sup>, del paradigma del destinatario activo, de los *Cultural Studies*<sup>283</sup> y de la *Audience Research*<sup>284</sup>. En ámbito académico se ha vuelto hasta superflua y sobreentendida la revisión del enfoque “apocalíptico” sobre la sociedad mediática, así como la inserción de la dinámica de los efectos de los medios de masas en el interior del fenómeno complejo de la “ecología de la familia”<sup>285</sup>, de la interacción de las agencias de socialización y del más amplio sistema socio-cultural. Se ha repetido una y otra vez que el destinatario-lector-receptor es activo, contrapeso de la fuente emisora, protagonista, y, además, que a lo largo de más de medio siglo ha desarrollado herramientas de interpretación, construcción del significado y de defensa cada vez más refinadas y eficaces. Él aplica sus usos y gratificaciones a los medios de comunicación de masas, tanto que estos últimos pueden sólo actuar en calidad de refuerzos de actitudes y pensamientos ya existentes, sin provocar nuevos e inesperados efectos nocivos. Por otro lado se ha subrayado con firmeza que no existe un texto “cerrado”, susceptible de una lectura unívoca precisa y estable, puesto que es el resultado de las negociaciones entre la *intentio operis*<sup>286</sup>, la *intentio auctoris*<sup>287</sup>, la *intentio lectoris*<sup>288</sup> y la *intentio temporis*<sup>289</sup>. Tras la

---

<sup>282</sup> Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano, pp. 181-185

<sup>283</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

<sup>284</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

<sup>285</sup> Casetti F., 1995, *L'ospite fisso. Televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo Edizioni, Milano

<sup>286</sup> Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani Editore, Milano, pp. 21-125

<sup>287</sup> Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani Editore, Milano, pp. 21-125

<sup>288</sup> Eco U., 1979, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani Editore, Milano

demonización sistemática de todo nuevo *mass medium* que se asoma en el mundo de la comunicación, se ha señalado con insistencia que también hay que considerar los considerables efectos positivos generados por los medios de masas en la sociedad y en la cultura. Asimismo se ha puesto de manifiesto que en la percepción general y común de un ascenso de la violencia a escala planetaria, las responsabilidades que se imputan a los contenidos mediáticos propuestos diariamente son debidas en buena medida al mecanismo de la *agenda setting*, del cultivo y de la espiral del silencio. Igual de notorio, al respecto, es el comportamiento de la censura que se rige por las pautas de la búsqueda pública del chivo expiatorio. En último lugar, hemos puesto de relieve como, en virtud de la antedicha actividad y co-autoría del lector-destinatario, en el seguimiento de contenidos mediáticos violentos pueden surgir también modalidades de consumo volcadas hacia el placer y el conocimiento edificantes y catárticos, hacia el *edoné* y la *gnosis*; contando incluso con el apoyo de investigaciones empíricas y experimentos de laboratorio para demostrar que exclusivamente unos sujetos trastornados o influidos por un determinado entorno social gozan de la violencia y son impulsados a emularla.

No obstante todos los logros y avances citados, hemos de asumir que sería ingenuo creer que, tanto resultados concretos proporcionados por estudios científicos experimentales como, con más razón, agudas indagaciones de carácter socio-psicológico, son suficientes para liquidar las innumerables implicaciones éticas y la batería de prejuicios, cultos y populares, que se refieren a la diatriba en torno a la legitimidad de hacer circular imágenes de violencia en las parrillas mediáticas. En efecto cualquier tipo de explicación académica o de prueba empírica no deja de aparecer al gran público, siempre y de todas formas, como demasiado atada a las alturas del pensamiento teórico o poco pertinente a la práctica cotidiana, al contexto real con el cual todo planteamiento especulativo debe necesariamente confrontarse. Podría objetarse que la función edificante o catártica que las

---

<sup>289</sup> Pagnini M., 1988, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Il Mulino, Bologna, 83-87

imágenes de violencia pueden poseer es sin duda ensombrecida por el mucho más frecuente consumo “onanista” que se hace de éstas: quien se acerca a las imágenes de violencia feroz busca un acto “masturbatorio”, esto se sostiene en muchos ambientes. La monstruosidad reside en el hecho de que no se sufre por estas imágenes, en el que no retrocedemos horrorizados frente a las mismas y por tanto no nos esforzamos por suprimir lo que provoca tamaña devastación y aberración más allá de la reproducción icónica. La reducción de las masas a espectadores debilita su antagonismo activo y vigoriza la pasividad de quienes se someten a la jerarquía de la mirada: el voyeurismo total y perenne se convierte en una enfermedad que anestesia artificial e irremediablemente. Se afirma que la avalancha de imágenes de violencia crea un hábito inhibitor de cualquier reacción positiva de contraste hacia el mal. La célebre sentencia latina que se acuñó para resumir el pensamiento de Marx acerca de la religión, “*religio opium populorum (est)*”, recuperada posteriormente por Karl Popper en relación con el cientismo<sup>290</sup> y por Raymond Aron a propósito de la conducta de los intelectuales<sup>291</sup>, puede recuperarse y readaptarse de la siguiente manera: “*imago mortis opium populorum (est)*”. Lo que significa que el opio de los pueblos posmoderno ya no es la religión, sino la proliferación descontrolada y sin medidas de contención de las imágenes de muerte y violencia. Para Marx la religión, al predicar una existencia ultraterrena mejor y libre de las penas, consuela la clase proletaria y la induce a la resignación, a creer inútil cualquier cambio social, cualquier revolución, disuadiéndola de la rebelión con el pavor del pecado. En cambio hoy día, acorde a los proclamas que se oyen, es la *imago mortis* que hereda el cometido tradicional de la religión, por cuanto la dieta mediática cotidiana a base de violencia insiste en el carácter de espectáculo puro de tales imágenes, invitando la clase media a la contemplación de una realidad que no se puede modificar, provocando la aceptación pasiva del horror, cuya visión es entretenimiento a la manera de

---

<sup>290</sup> Dottarelli L., 1992, *Popper e il “gioco della scienza”*, Massari Editore, Viterbo

<sup>291</sup> Antiseri D., 2002, *Karl Popper. Protagonista del secolo XX*, Rubbettino Editore, Catanzaro, pp. 74-76

cualquier programa televisivo de variedades en la franja horaria de máxima audiencia. La *imago mortis* en este caso convence de la inexorabilidad del mal, del horror y de la violencia, anestesia, inculca la aceptación del dolor y de las tropelías como elementos constitutivos de lo real. En realidad, lo explicamos larga y detenidamente hace pocas páginas, cabe hacer muchos y variados usos de las innumerables oportunidades que nos facilita la vida moderna para observar a distancia las catástrofes y las violencias que se abaten sobre los demás. Las imágenes de atrocidades pueden suscitar reacciones contrarias, entre las cuales, apelaciones por la paz, profundas indignaciones, anuncios de venganza, rechazo espontáneo o sencillamente la vaga conciencia de que acontecen hechos terribles e insensatos.

Hemos llegado a una verdadera encrucijada, al quid de la ardua diatriba ética, al momento de aprestarse a formular, de manera indicativa e inevitablemente incompleta, una proposición seria, razonada y refrendada por los más recientes aportes interdisciplinarios atinentes a la temática de la violencia en los *mass media*. Dicha propuesta, que de todas formas emerge entre los renglones de las elucubraciones y demostraciones afrontadas hasta el momento, quiere además formular, o al menos esbozar, una respuesta a los diversos interrogantes que han surgido en la presente subsección y que en parte se han dejado pendientes:

- si, por un lado, no es pensable dejar de ser espectadores, pese a que las más sofisticadas técnicas de narración audiovisual posmodernas pretenden convertirnos en actores de la escena representada, y si, por el otro, es imposible anular la esencia de espectáculo innata en toda imagen, o sea su disposición a la pasividad, a la contemplación y su atenuación del horror representado, ¿cómo orientar la naturaleza de tal espectáculo para evitar que la tele-violencia se vuelva realmente el nuevo opio de los pueblos?
- si el espectro del dolor, del mal y de la violencia generados casi por osmosis por la visión de productos mediáticos “infames” no deja definitivamente de merodear en el mundo de la cultura académica y entre

los ciudadanos preocupados por el destino de sus hijos, ¿cómo actuar, justificar, defenderse o asimismo legislar en relación con la tele-violencia?

- ¿es absolutamente verdadero que observar ciertos iconos que rebosan horror y violencia, que no apartar la vista torciendo el gesto para expresar desaprobación frente a dichas imágenes es, siempre y de todas formas, una mala costumbre indecorosa?
- si la pesadilla de la conducta imitativa aterroriza porque se cree que, en el caso de que se asista a acciones deplorables y a imágenes reprochables, puede dar lugar a comportamientos miméticos alarmantes, ¿qué hacer entonces, prohibir la proyección y la transmisión de cualquier producto mediático que visualice toda clase de eventos “conflictivos”? ¿Impedir la emisión de los telediarios que refieran sucesos de crónica negra y retirar del mercado los periódicos que hagan lo mismo? O asimismo, más insensato todavía, ¿suprimir preventivamente de la escena social todo objeto, sujeto y situación que se supone pueda constituir un elemento no considerado “modélico”? En sustancia, ¿fingir que cabe eliminar gran parte de la realidad de una vez, de un borrón, o bien que es posible ocultarla eficazmente?

En época moderna muchos artistas, directores de cine y pintores creyeron que si hubieran logrado plasmar una representación suficientemente vívida de la violencia, la mayoría de las personas acabaría por comprender su enorme e perversa devastación. Y el tema de la guerra, la cual azotó sin piedad el siglo XX que acaba de concluirse, se entrelaza de manera inextricable con el problema más general e inclusivo de la violencia, elevándose a menudo a asunto privilegiado para ilustrar la irracionalidad humana. En efecto, la práctica de representar un sufrimiento intolerable con la esperanza que se comprenda que es algo innoble al que debería ponerse fin, hace su entrada en la historia de las imágenes con un tema particular: los tormentos infligidos a una población civil por la furia de un ejército victorioso. El precursor de dicha modalidad de representación y corriente de

pensamiento fue con toda certeza Jacques Callot, que en 1633 publicó una serie de dieciocho aguafuertes titulada “*Les Misères e les Malheurs de la Guerre*” (“Las Miserias y las Desgracias de la Guerra”), en la que se mostraban las abominaciones perpetradas contra los civiles por las tropas francesas durante la invasión y la ocupación de la Lorena, patria del artista, en los primeros años Treinta del siglo XVII<sup>292</sup>. En las escenas pobladas por muchos personajes la perspectiva es amplia y profunda, se suceden el reclutamiento de los soldados, las luchas sangrientas, las matanzas, los saqueos, las violaciones, las herramientas de muerte y destrucción, el pelotón de ejecución, la venganza de los campesinos contra los soldados, la distribución de las recompensas y, finalmente, los soldados que después de la guerra mendigan acurrucados en las calles. Grabado tras grabado, los pies de imagen proporcionan amargos comentarios en verso acerca de las fuerzas y de las catástrofes retratadas<sup>293</sup>.

Sin embargo, en época pre-mediática quien más se volcó en la denuncia abierta contra los horrores de la guerra y contra la abyección de los soldados fue Goya, como ya vimos en la macro-sección “Anatomía del *monstrum*”. A primeros del siglo XIX “Los desastres de la guerra”, una secuencia de ochenta y tres aguafuertes numeradas, grabadas entre 1810 y 1820, retrata las fechorías y los estragos realizados por los soldados de Napoleón que en 1808 invadieron España para sofocar las revueltas contra la dominación francés<sup>294</sup>. El posible atractivo de la espectacularidad ha sido eliminado del todo, el paisaje es solamente una atmósfera lúgubre, una oscuridad apenas esbozada. La guerra no es un espectáculo y los breves pies de imagen de los grabados lamentan la maldad de los invasores y la monstruosidad de los suplicios infligidos por ellos. Las escalofriantes crueldades de “Los desastres de la guerra” quieren estremecer, sobrecoger, herir al observador, para

---

<sup>292</sup> Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, p. 61

<sup>293</sup> Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, pp. 63-64

<sup>294</sup> AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano, p. 74



concienciarlo, sensibilizarlo. Mientras la imagen de por sí invita a mirar, el pie de imagen en la mayoría de los casos insiste justo en la dificultad de hacerlo: una voz, presumiblemente la del artista, pica al observador diciéndole: “¿Eres capaz de mirar?”. Los pies rezan, de manera lapidaria: “No se puede mirar”, “Yo lo ví”, “Esto es lo verdadero”, “Esto es malo”, “Esto es peor”, “¡Bárbaros!”, “¡Qué locura!”, “¡Fuerte cosa es!”, “¿Por qué?” *et similia*<sup>295</sup>.

Pasando a la edad mediática propiamente dicha, a los albores de la dimensión fotoquímica de la comunicación, destaca la labor del alemán Ernst Friedrich, quien en 1924 publica “Guerra a la Guerra. 1914-1918: escenas de horror cotidiano”<sup>296</sup>. Por aquel entonces, nos encontramos en la primera posguerra, la violencia sigue siendo todavía, no obstante la herida fresca de la Gran Guerra, la única fe y el instrumento príncipe: los gobiernos “democráticos” de Francia e Inglaterra no vacilan en agredir a la neonata Rusia bolchevique, rea de haber firmado acuerdos con Alemania; florecen dictaduras fascistas y regímenes autoritarios de Italia a Alemania, de Hungría a España; las clases dominantes recurren a toda sorta de violencia para contener los grandes movimientos populares que piden paz y trabajo. Europa vive en el militarismo, en el chovinismo y en el resentimiento, por eso Friedrich, judío objetor de conciencia, libertario e antimilitarista<sup>297</sup>, advierte la urgencia impelente de ofrecer al lector un viaje fotográfico desgarrador a través de cuatro años de masacres, ruinas y degradación en la Primera Guerra Mundial. Ejércitos y policías secretas, escuadras de asesinos y formaciones paramilitares oprimen a los ciudadanos de todos los países, mientras todo el mundo se prepara para empuñar las armas y entrar en un segundo terrible conflicto universal, en una nueva “guerra civil global”. Friedrich se percata, lo presiente con gran lucidez, y en su libro lanza su grito desesperado contra la vesania humana y el cinismo de la casta política,

---

<sup>295</sup> AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano, pp. 77-78

<sup>296</sup> Friedrich E., 2004, *Guerra alla guerra. 1914-1919: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano

<sup>297</sup> Friedrich E., 2004, *Guerra alla guerra. 1914-1919: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano, p. 7

que manda en primera fila seres humano “desechables”, carne de cañón, para que sean aniquilados y descuartizados. Él recopila ciento ochenta fotos atroces de muertos, heridos, mutilados, víctimas de carnicerías y represalias: la mayoría proceden de archivos médicos y militares alemanes, muchas de las cuales no se pudieron publicar durante la guerra debido a la censura gubernativa. El libro se abre con imágenes que muestran soldaditos de plomo, cañones de juguete y otros objetos amados por todos los niños varones del planeta, para luego contrastar con los tremendos iconos de muerte y perdición que siguen. La progresión del escalofrío que recorre la espalda es gradual: en un escenario de iglesias o casa saqueadas y destruidas, de pueblos y forestas arrasados, de vehículos despedazados y prostitutas semidesnudas, se pasa desde los primeros heridos hasta los soldados en agonía después de un ataque con los gases tóxicos, desde niños reducidos a esqueletos hasta los montones de cadáveres dejados pudriéndose; luego se presentan imágenes alucinantes de mujeres ahorcadas con sus vestimentas campesinas, hasta el horror de los horrores: los rostros y los cuerpos de quienes volvieron del frente llevando en el cuerpo espeluznantes mutilaciones, resultado de deflagraciones, tiroteos, bombardeos, incendios y combates cuerpo a cuerpo, de aquellas que te impulsan a arrepentirte de haber evitado la muerte<sup>298</sup>. Esta última sección, la más insufrible, se titula “El rostro de la guerra” y es una auténtica terapia de choque, tiene el fin de aterrar y desmoralizar: veinticuatro primeros planos de soldados con la cara desfigurada por enormes heridas, reducida a un amasijo informe de carne o falta de extensas partes anatómicas: retratos grotescos, imposibles de mirar<sup>299</sup>. Friedrich no cometió el error de suponer que unas fotografías penosas y repugnantes pudieran hablar por sí mismas y proveió cada una de las imágenes de un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), que condena e ironiza sobre la maldad

---

<sup>298</sup> Friedrich E., 2004, *Guerra alla guerra. 1914-1919: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano, pp. 35-233

<sup>299</sup> Friedrich E., 2004, *Guerra alla guerra. 1914-1919: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano, pp. 214-233

de la ideología militarista y patriótica. La obra de Friedrich fue inmediatamente denunciada por el gobierno, por las asociaciones de veteranos y otras organizaciones nacionalistas, que incoaron acciones legales contra la exposición pública de las fotografías, pero también fue acogida con sincero entusiasmo por escritores, artistas e intelectuales de izquierdas, así como por los miembros de numerosas asociaciones pacifistas.

En la misma línea de pensamiento se halla el director francés Abel Gance, el cual en *“J'accuse”*, película de 1919 que volvió a rodar en 1938, enseñó en primer plano a los ex combatientes desfigurados de la Primera Guerra Mundial, a los “morros rotos”, como se les bautizó en Francia<sup>300</sup>. Digno de nota es sobre todo el final: en un cementerio militar un ejército de cadáveres cojos, con la cara mutilada y los uniformes pútridos, resucita de la tumba sembrando el pánico entre la gente ya movilizada por una nueva guerra paneuropea<sup>301</sup>. Mientras tanto el veterano enloquecido protagonista de la película repite a los muertos vivos, en francés, alemán e inglés (paralelismo interesante con la obra de Friedrich): “¡Vuestro sacrificio ha sido en vano!”. Distintamente, dirigiéndose a la masa presa de las falsas promesas belicistas, exclama: “¡Llenaos los ojos de este horror! ¡Es lo único que puede pararos!”. Sin embargo, en lugar de escucharle, la multitud le asesina y él se une al pelotón de cadáveres<sup>302</sup>. El objetivo de semejante conclusión es recordarnos cuántos millones de jóvenes fueron sacrificados por el militarismo y por la ineptitud entre 1914 y 1918, y, especialmente, dar voz a la solemne condena que ciertamente esos muertos habrían pronunciado contra los políticos y los general europeos, si hubieran sabido que, solamente veinte años después, una nueva guerra mundial, tal vez más cruel aún, estaría a las puertas. Pero de nada sirvió en el año 1938 el llamamiento a las conciencias de los ciudadanos proferido por Gance, ya

---

<sup>300</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 13

<sup>301</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 13-14

<sup>302</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 14

que el año siguiente el mundo se embarcaría en otro conflicto bélico universal de ináudita ferocidad.

Si ni siquiera las hazañas sociales y las denuncias civiles constituidas por los ejemplos de Callot, Goya, Friedrich y Gance, por muy formidables y meritorios que fueran, consiguieron su fin de engendrar un rechazo tajante de la guerra y una voluntad seria de acabar con la insensatez de la violencia, pues parece realmente correcto otorgar la razón a quienes se pronuncian en favor de la censura y de la restricción de la violencia en los *mass media*, dado que ésta no posee ningún poder de despertar las conciencias y, es más, se presenta tan sólo como puro entretenimiento macabro, como mero espectáculo “pornográfico” de las torturas ajenas. Quizá, entonces, las únicas personas que tienen el derecho de mirar imágenes tan atroces y despiadadas de sufrimientos reales sean las que tengan los medios y los recursos para eliminarlas o al menos aliviarlas, como por ejemplo los políticos o los cirujanos de las organizaciones médico-humanitarias como la francesa *Médecins Sans Frontières* y la italiana *Emergency*. Para éstos y para aquellos que todos los días se comprometen sin vacilaciones en ayudar al prójimo los iconos de muerte y devastación son fuente informativa y estímulo para actuar, mientras que, en cambio, para todos los demás, para nosotros, *velis nolis*, son alimentos que nutren el voyeurismo más vil. O, tal vez aún peor, si no somos *voyeurs*, somos pues objeto inconsciente de ese particular tipo de pospolítica que Žižek, sociólogo y filósofo eslavo, denomina “biopolítica humanitaria”, la cual sigue sirviéndose de la imagen como clase de control, dominio, posesión y construcción de la realidad. En opinión del filósofo, la biopolítica humanitaria universal ha hecho que en realidad todo ser humano del planeta perdiera su efectiva libertad, se quedara excluido de las decisiones políticas trascendentales, fuera objeto de “comercio político”, falto del *status* socio-ontológico pleno y cumplido: las leyes, la democracia, los derechos humanos, las misiones humanitarias son, en definitiva, una máscara que esconde los mecanismos de control llevados a cabo por una cúpula omnipotente que se halla en las alturas de los sistemas de gobierno. En este mundo administrado de forma global y oculta se contraponen

básicamente dos grandes grupos humanos: por un lado los destinatarios de las ayudas humanitarias, los “sin papeles”, los habitantes de las favelas, los extra comunitarios, las poblaciones de los guetos, los pobres y los desamparados; por el otro los adinerados ciudadanos de los países occidentales, los que oficialmente son defendidos por las declaraciones internacionales, pueden votar y gozar de todos los lozanos frutos de la modernidad. Las relaciones entre el Primer Mundo, es decir, el industrializado y el Tercer Mundo, o sea el afligido por plagas y hambrunas, se basan en una falsa distinción de mundos, por cuanto no existe un Primer o un Tercer Mundo, sino que todos los sujetos han perdido incluso la última pizca de autonomía de acción y pensamiento en su total inmersión en el proyecto pospolítico del capitalismo tardío. Los ciudadanos del Primer Mundo se mecen en la ilusión de su libertad, desconocedores de la biopolítica que incluye a ellos también, y no sólo a los representantes del Tercer Mundo. Los miembros del mundo industrializado dejan que su visión de estos últimos, de los que viven en el Sur del planeta, sea plasmada por el sistema mediático, el cual les ofrece una dieta icónica a base de violencia y de paternalismo, o incluso de violencia paternalista, que les bombardea a diario con un diluvio de imágenes prefabricadas. Violencia paternalista prefabricada con el objetivo de informar parcialmente, de inculcar y predisponer para que se desarrolle una determinada relación con el “otro”, encuadrado según líneas interpretativas social y políticamente orientadas. El marco mediático a menudo distorsiona estratégicamente para desviar la atención de las ansias relativas al orden público y de las preocupaciones morales de la sociedad, las cuales pueden enterrarse construyendo cierta “mirada” sobre el “otro”, induciéndonos a creer ilusoriamente que algunas dinámicas son extrañas a nuestro contexto habitual: ver continuamente un flujo sin fin de atrocidades injustas y escandalosas perpetradas en un país lejano reconforta a quienes están exentos de éstas, aparta nuestros pensamientos sobre los problemas que nos afectan y nos persuade de nuestra no implicación en horrores distantes. Así que la biopolítica humanitaria indicada por el filósofo esloveno Žižek aparentemente utiliza

imágenes de sufrimientos bárbaros e insufribles para que nos concienciamos acerca del hecho de que deberíamos ponerles remedio, pero realmente no hace más que marcar una diferencia sustancial entre “nosotros” y “ellos”, confirmando que este es el género de cosas que pasan en aquellos lugares, alimentando la convicción que la tragedia es inevitable “allí”, es decir en la zonas del mundo atrasadas, pobres o subdesarrolladas. Sin embargo, la mismísima Europa, y solamente hace sesenta años aproximadamente, ha sido teatro de desgracias y monstruosidades que superan por tamaño e intensidad cualquier imagen proceda hoy desde las áreas más pobres del mundo. Es que el horror se cree perdido en el pasado del Viejo Continente, imposible en el panorama actual, pese a que medio siglo después de la Segunda Guerra Mundial, con la guerra en Bosnia y el programa de homicidios de masas conducido por los Serbios en Kosovo, volvieron a aparecer sobre el suelo europeo los campos de exterminio, surgieron nuevamente las masacres sumarias y las fosas comunes. La guerra de los Balcanes destacó como un anacronismo histórico ajeno a los avances de Europa, y de hecho una de las maneras más difundidas para explicar dichos crímenes fue decir que, después de todo, los Balcanes nunca formaron verdaderamente parte de Europa<sup>303</sup>. Otro postulado de la biopolítica humanitaria decreta que, sólo en el caso de que se trate de “nuestros” muertos, debe evitarse absolutamente la exhibición de sus rostros descubiertos. Las representaciones más explícitas de los campos de guerra y de los cuerpos heridos o mutilados por un desastre tienen como tema a quien nos parece extranjero, lejano, exótico, y por tanto tiene menos posibilidades de ser reconocido. En cambio, si los temas fotográficos o cinematográficos testifican actos violentos y horripilantes infligidos a miembros de nuestra comunidad, entonces nos esperamos una mayor discreción y “reticencia” por parte del fotógrafo o del operador de cámara: las imágenes se revelan demasiado fuertes y hay que prohibirlas en nombre de la decencia, de las víctimas, de los parientes de éstas, del público o del bien nacional. No por casualidad, mostrar los cadáveres sin una parcial o total

---

<sup>303</sup> Beck U., 2003, *La società cosmopolita. Prospettive dell'epoca post-nazionale*, Il Mulino, Bologna, p. 212

ocultación es un hábito histórico del que el enemigo se ha servido siempre que quiso destrozar el ánimo y el ímpetu bélico de sus adversarios. Un ejemplo que funcione como modelo. Durante la guerra anglo-boér por la hegemonía en el sur de África, desde 1899 hasta 1902, los Bóers pensaron mantener alta la moral de las tropas difundiendo una escalofriante fotografía que ensañaba una trinchera inglesa rebosante de cuerpos inanimados e insepultos, cosa que desató la indignación de los ingleses<sup>304</sup>. La argumentación que hace llamamiento a los derechos de los parientes de las víctimas se utiliza frecuentemente para justificar la elección de no publicar determinadas imágenes. Aun así, ésta es una clase de respeto y miramiento que no se considera necesario otorgar a los “demás”, los cuales igualmente poseen parientes, padres, hijos, mujeres y hermanos: cuanto más un lugar es remoto y culturalmente ajeno, mayores son las oportunidades de conseguir imágenes claras, frontales y de cuerpo entero de muertos y moribundos. Por consiguiente el África post-colonial existe en la conciencia del gran público de los países ricos como una galería de fotografías inolvidables que representan víctimas con los ojos desencajados, poblaciones azotadas por las hambrunas, supervivientes de los genocidios con horrendas amputaciones, niños con los vientres hinchados y los rostros demacrados como calaveras, individuos consumidos por el SIDA. Además, tales imágenes se sedimentan junto a la creencia que los atropellos retratados son demasiado grandes, ineluctables y épicos para que se pueda pensar en modificar su curso con intervenciones políticas ¿Por qué es la norma que los cuerpos despiadadamente desfigurados o afeados por el mal, que se nos ofrecen a través las imágenes mediáticas, pertenezcan a africanos, asiáticos y sudamericanos, económica, política y culturalmente sometidos? Porque se continúa una tradición a la cual ya estamos avezados desde hace más de quinientos años, o sea desde el siglo XVI: es la práctica secular de reporteros, periodistas, exploradores o conquistadores que consiste en hacer gala de seres humanos de países distantes e inaccesibles, colonizados, dominados y humillados, exhibidos como animales de un jardín

---

<sup>304</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, pp. 79-80

zoológico<sup>305</sup>. La ostentación de las crueldades infligidas a sujetos de piel de color diferente, por interés antropológico o mero sadismo, se acompaña curiosamente con las consideraciones que desaniman a que se adopten actitudes parecidas cuando las víctimas de la violencia sean “nuestras”. A menudo, tras el pretexto de mostrar ciertas imágenes para aguijonear la sensibilidad pública e inducir a la acción, se esconde el hecho de que el “otro”, incluso cuando no es un enemigo, es de todas formas algo “diverso”, alguien para ver, para observar, y no una persona que, como nosotros, ve y observa a su vez, que posee unos parientes que podrían reclamar el derecho a no ver expuesto su cadáver mortificado. Es verdad, vimos como Žižek ha sugerido la idea por la cual la diferencia económica entre Occidente y Sur del mundo es un expediente para celar la fundamental igualdad que atañe a los ciudadanos de todo el planeta, sin distinciones, y que se reconoce en la peligrosa y endémica ausencia de autodeterminación. No obstante, obviando ahora la susodicha perspectiva, y dejando pendiente su validez, si tenemos a la vista los rígidos dictados que gobiernan las dinámicas de exposición de la violencia en las imágenes, no podemos por menos que dar por sentada la total diferencia de trato que se reserva a “nuestros” muertos y a los “ajenos”. Lo demuestra la turbación que todavía hoy día provocan las fotografías del estudio de Mathew Brady disparadas durante la Guerra Civil Estadounidense o Guerra de Secesión. Por obra de Gardner y O’Sullivan, los cuales trabajaban por su jefe Brady, estas imágenes, que representan el primer intento en la historia de llevar a cabo una cobertura fotográfica exhaustiva de un conflicto militar, realizan la infracción y el ultraje máximo: enseñan jóvenes soldados de la Unión y de la Confederación, eso es, “nuestros” militares, que yacen sin vida, con las caras descarnadas, en primer plano, bien visibles<sup>306</sup>. La primera justificación alegada en defensa de imágenes tan brutalmente explícitas que comportaban una patente violación del tabú, fue el simple deber de documentar, ya que se cuenta que Brady afirmó: “la cámara fotográfica es el

---

<sup>305</sup> Fiorentino G., 2004, *L’occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 86

<sup>306</sup> Krauss R., 1990, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, pp. 123-124



ojo de la historia”<sup>307</sup>. En nombre del realismo, como de costumbre, se llamaba la atención acerca de temas precedentemente descuidados y que ahora era permitido, es más, era menester tratar en toda su dureza y bestialidad. Gardner, en el texto que acompañaba a una fotografía de un soldado de la Confederación con el rostro agonizante dirigido hacia el espectador, escribió que esta clase de imágenes, al contraponer el horror ciego y la realidad de la guerra a la vacuidad del espectáculo bélico, transmitían también una útil moraleja: “¡Aquí están los horrorosos detalles! Que ayuden a evitar que otra calamidad de este tipo caiga sobre la nación”<sup>308</sup>. Cuando en octubre de 1862, un mes después de la batalla de Antietam, las fotografías de Gardner y O’Sullivan fueron expuestas en la galería de Brady en Manhattan, el “*New York Times*” comentó: “Los vivos que atestan Broadway tal vez se cuiden poco de los muertos de Antietam, pero nosotros pensamos que se abrirían paso de manera menos despreocupada por la arteria principal, y corretearían menos serenos, si sobre la acera se colocaran los cuerpos sangrientos, recién trasladados de los campos de batalla. Las faldas se levantarían ligeramente y se prestaría más atención a donde se ponen los pies. [...] Los muertos en el campo de batalla no nos vienen a la mente frecuentemente, ni siquiera en sueño. Mientras desayunamos miramos su listado en el periódico de la mañana, pero ya a la hora del café hemos ahuyentado su recuerdo. El señor Brady, sin embargo, encontró el modo de hacernos comprender la terrible realidad y gravedad de la guerra. Si no ha llegado a llevar consigo los cuerpos para depositarlos en el umbral de nuestras casas y por las calles, ha hecho pues algo muy parecido... Estas imágenes tienen una nitidez asombrosa. Con el auxilio de una lupa, es posible distinguir hasta los rasgos de los soldados masacrados. No querríamos ciertamente encontrarnos en la galería si una de las mujeres agachada para observarlas reconociera al marido, al hijo o al hermano entre esos cuerpos inmóviles y faltos de vida, listos para las fosas

---

<sup>307</sup> Krauss R., 1990, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, p. 127

<sup>308</sup> Krauss R., 1990, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, p. 129

que se abren para acogerlos”<sup>309</sup>. En las palabras del periodista se mezclan admiración por esas imágenes y censura, a causa del dolor que pueden acarrear a los parientes de los fallecidos. El caso es que, pese a la general escalada de iconos de muerte disponibles en los medios de masas, hasta la fecha ninguna publicación de cierto relieve e importancia ha vuelto a mostrar la cara descubierta de soldados americanos caídos en el campo de batalla<sup>310</sup>.

Encuadrar es seleccionar algo y excluir otra cosa, el marco icónico desvela inevitablemente una mirada, una mirada es siempre el punto de vista de alguien en particular. Y, en las imágenes de horror y violencia auténtica que provienen de cada parte del mundo, averiguamos que muy a menudo este punto de vista particular que surge es el de quien impone una concepción de la realidad que discrimina entre un “nosotros” occidental, industrializado, civilizado, y un “ellos” tercermundista, retrógrado e incivil.

¿No queda otra alternativa sino la de aceptar la idea de que aproximarse a las imágenes de violencia significa obligatoriamente llevar a cabo un seguimiento pasivo “onanista” y “pornográfico”, narcotizarse con el nuevo “opio de los pueblos” posmoderno, alimentar el voyeurismo imperante o subyugarse a la invisible como todopoderosa biopolítica de Žižek que divide aparentemente la humanidad en dos categorías, los que tienen y los que no tienen derechos? A este propósito es provechoso tomar en examen el pensamiento de la prestigiosa y aguda Susan Sontag, ensayista y escritora que a lo largo de su vida dedicó diversos apasionados artículos y libros sobre el argumento. Sobre todo hay que reflexionar acerca del cambio bastante radical de opinión y perspectiva que ha involucrado a la autora en el curso de su vida. En 1977 Susan Sontag escribía, en su libro “Sobre la fotografía”, que en una sociedad que hace normativo el aspirar a no experimentar nunca la sensación de la privación, del fracaso, de la miseria, del sufrimiento y de la enfermedad grave, sociedad en la cual incluso la muerte no se considera un elemento natural e inevitable, sino una catástrofe

---

<sup>309</sup> Krauss R., 1990, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, pp. 132-133

<sup>310</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 96

cruel e inmerecida, brota necesariamente una curiosidad enorme justo hacia tales eventos, la cual es satisfecha en gran medida por las imágenes<sup>311</sup>. La certeza o la ilusión de estar exentos de dichas tragedias estimula el interés por mirar imágenes dolorosas y el observar imágenes dolorosas sugiere y refuerza la convicción de estar exentos del dolor. Esto pasa en parte porque estamos “aquí” y no “allí”, y en parte por ese carácter de inexorabilidad que todo suceso adquiere cuando se lo convierte en imágenes: en el mundo real algo “está” sucediendo y nadie sabe qué “podrá” pasar, en el mundo de las imágenes algo “ya” ha sucedido y “seguirá” pasando siempre de ese modo<sup>312</sup>. Si observamos una fotografía de un preso político con un fusil en la sien a punto de disparar, este acontecimiento será lejano en el tiempo y en el espacio, no se podrá detener porque para siempre aquel hombre temblará de terror, nos mirará con los ojos vacíos, estará a punto de ser asesinado, será víctima de una injusticia eterna. El fotografiar ha instaurado con el mundo una relación voyeurista crónica que nivela el significado de todos los eventos bajo el signo del espectáculo lejano, el fotografiar se perfila como acto de no intervención: quien interviene no puede grabar, quien graba no puede intervenir y transforma al observador en un cómplice de lo que está ocurriendo<sup>313</sup>. Como en el voyeurismo sexual, fotografiar y observar fotografías de tropelías y crueldades es una manera, por lo general tácita, pero a veces también explícita, de solicitar lo que está ocurriendo para que siga sucediendo. Hacer una fotografía o grabar con una cámara de vídeo la muerte, el dolor y el tormento ajenos significa pues tener interés por las cosas tal como son, desear que el *statu quo* permanezca invariado, ser co-responsables de lo que en este caso cautiva la curiosidad más o menos morbosa y hace “fascinante” el tema de representación: fotografiar y grabar aquí comportan la voluntad que los susodichos dolor y tormento sigan; y

---

<sup>311</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, pp. 9-10

<sup>312</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, p. 12

<sup>313</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, p. 13

desgraciadamente se continúa aumentando la apuesta de las imágenes de horror y ruina<sup>314</sup>. Un suceso cualquiera a través de las fotografías se vuelve patentemente más real de cuanto lo habría sido si no las hubiesemos visto jamás, de modo podemos decir que las fotografías contribuyen a crear y a hacer más reales los acontecimientos. Pese a ello, cuando se nos expone repetida y exageradamente a las imágenes mediáticas, éstas se vuelven asimismo menos reales, por sufrir un proceso de despotenciación, mengua, atenuación y virtualización: de modo que el trauma inicial de las atrocidades fotografiadas se desvanece al reiterar el acto de visión, así como la sorpresa y el desconcierto que muchos experimentan asistiendo por primera vez a una película pornográfica se difumina hasta desaparecer, a la larga, si se miran otras continuamente<sup>315</sup>. El enorme catálogo fotográfico de la miseria y de la injusticia en el mundo, este espantoso portfolio mediático de destrucción y descomposición, ha proporcionado a todos cierta desenvoltura con la repulsión y la atrocidad, acabando con hacer parecer más “normal” lo horrible, haciéndolo hogareño, inocuo (“¡Es sólo una fotografía!”), banal. En estos últimos decenios incluso los exponentes de los *mass media* etiquetados como “comprometidos” colaboraron a despertar las conciencias al menos tanto como a adormecerlas, crearon compasión tanto como la apagaron<sup>316</sup>. Lo repitimos, esto es lo que Susan Sontag aseveraba en 1977, según un planteamiento general que revela desconfianza y desaprobación respecto a la difusión del horror en los medios de comunicación de masas. Pues bien, en el año 2003, nada menos que un cuarto de siglo más tarde y contando con una vivencia cultural activa hasta los setenta años, la escritora y ensayista vuelve a revisar profundamente sus propias teorías, sin renegar lo afirmado en pasado, sino partiendo desde los mismo conceptos para revisitarlos, puntualizarlos con una nueva sensibilidad que nos va acercando

---

<sup>314</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, p. 15

<sup>315</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, pp. 16-17

<sup>316</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, p. 18

a las conclusiones relativas a los interrogantes que pusimos en evidencia. Aun si durante estos largos años el sistema medial ha crecido de forma hipertrófica y ha perseguido de manera cada vez más audaz la política de la exhibición más cruda y despiadada del dolor, la nefasta circunstancia del 11 de septiembre, y de la consiguiente Segunda Guerra del Golfo, otorga a la escritora la ocasión para renovar su visión y apartarse de la tesis según la cual la observación de imágenes de violencia y tortura es exclusivamente voyeurismo onanista que hace cómplices de la barbarie que se admira<sup>317</sup>. Ésta especula sobre el límite de una comprensión mediática de la violencia y del horror presentes en el mundo que se funda en el mero *shock* vehiculado por el soporte fotoquímico: aunque en un primer momento se pueda espolear las conciencias con el *shock*, éste nunca podrá ser, en el largo plazo, conocimiento ético o político<sup>318</sup>. El conocimiento de la vejación y del tormento ajeno alcanzado mediante imágenes sobrecogedoras está destinado a ser siempre una forma de sentimentalismo, cínico o humanista, que además puede fácilmente manipularse y prestarse a la demagogia de turno, ya que una imagen, sea estática, sea en movimiento, no deja de ser un fragmento cuyo peso moral y emotivo depende del contexto en el cual se inserta. El problema es que al contexto inmediato o actual, que determina los posibles usos de una imagen, seguirán inevitablemente otros contextos en los que los usos y las finalidades originarios serán desvirtuados, se volverán poco a poco menos relevantes y sufrirán la sustitución a favor de otros usos y finalidades nuevos. Tales argumentaciones se encuentran en el libro “Ante el dolor de los demás”, en diferentes puntos del cual se hace hincapié en el que no son las intenciones del creador de una imagen las que establecen su sentido, porque ésta tiene vida propia, sostenida por las fantasías, las convicciones y los ideales de las varias comunidades que se servirán de ésta<sup>319</sup>. El icono marca las distancias con su autor y con sus objetivos, cosa

---

<sup>317</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano

<sup>318</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 86

<sup>319</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 11-89

que, por ejemplo justifica como una imagen destinada a un uso puramente personal, nacida para ser un souvenir, puede asumir la magnitud de documento histórico público, de símbolo planetario: las fotografías que los nazis dispararon con fines “médicos” o “clínicos”, encadenarían a los artífices del Tercer Reich a sus responsabilidades de verdugos inhumanos. Es imposible dar por descontado el efecto provocado por la imagen de una escena penosa, con más razón aún en un mundo como el nuestro, donde las imágenes se ponen eficazmente al servicio de manipulaciones consumistas y demagógicas. No olvidémos que, según el clima político vigente, puede que imágenes nacidas con intentos críticos y anti-militaristas acaben por ensalzar el sacrificio por la patria, acaben por contribuir a la apología del chovinismo, poniendo de manifiesto el heroísmo admirable de una lucha sacrosanta que ha de terminar necesariamente con una victoria. Muchos son los individuos, moralistas o no, que han temido precisamente este aspecto de las imágenes, la simplicidad con la que se descontextualizan y recontextualizan al gusto, lo que se une al encanto mágico por el cual consiguen embellecer cualquier cosa, incluso la más repulsiva. Por ello se pide a gritos que las palabras lleguen para “salvar” la imagen y los escritores socialmente comprometidos, aunque no utilizaran cámaras de foto o de vídeo, se han ofrecido para comentar y explicar abiertamente la supuesta verdad atestiguada por las fotografías o por los noticiarios documentales<sup>320</sup>. Hay algo de verdadero en la noción común que quiere que una imagen valga más de mil palabras, pero en efecto las palabras hablan más fuerte y claro que las imágenes, tienen más crédito y son más explicativas. Las imágenes de por sí con físicamente mudas, su lenguaje hipotéticamente universal no es capaz de articularse como es debido sin la contribución de la boca del texto que se escribe debajo de la fotografía o que se origina de la cinta cinematográfica. No sólo los pies de imagen, *lato sensu*, entendidos como texto añadido debajo de una foto así como diálogo/monólogo de película, tienden a superponerse a lo que descodifican nuestros ojos, sino que lo alteran por completo, volviéndolo a plasmar. Bien entendido que no existe un

---

<sup>320</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 94

pie de imagen que pueda limitar o fijar permanentemente el sentido de una imagen considerada por sí sola, dado que es sólo una posible interpretación, necesariamente limitativa y temporal, de la imagen que comenta, un guante que se enfunda y se quita con facilidad. Esta es la razón por la cual cobra un papel de primer orden la esfera ampliamente contextual en la que se encuentran viviendo las imágenes y sus pies, el mismo contexto que los *Cultural Studies* y la semiótica interpretativa indican como trascendental, contexto que puede verse como un global y transversal “pie de imagen maestro” que endereza todos los pies de imagen específicos relativos a cada icono. Volviendo al tema de la violencia y del horror en imágenes, exclusivamente un contexto apropiado de sentimientos, pensamientos y actitudes puede hacer que la imagen de una ignominia perpetrada en el mundo real afecte a la opinión pública más allá del morbo por la sangre. Por ejemplo, las repelentes e impactantes fotografías del estudio Brady durante la Guerra de Secesión estadounidense, por muy “comprometidas” que fueran, no lograron con su sola fuerza destructiva interrumpirla, ni movilizar los ciudadanos americanos: unas imágenes nada podían de cara a la unánime aprobación de una guerra considerada justa<sup>321</sup>. En este sentido, se mece en dulces ilusiones quien cree que el público americano no habría sido tan firme en su adhesión a la Guerra de Corea, si le hubieran enseñado pruebas fotográficas o cinematográficas de la devastación de aquel país, un ecocidio y un genocidio que, en ciertos aspectos, fueron aún más radicales que los que se llevaron a cabo en Vietnam una década después<sup>322</sup>. Se trata de una conjetura ingenua, puesto que el público no vio esas pruebas fotoquímicas porque éstas, ideológicamente, no tenían espacio; mientras que la opinión pública americana tuvo acceso a las imágenes de los sufrimientos de los Vietnamitas porque los *mass media* se sintieron respaldados en el esfuerzo de procurárselas, en vista de que el conflicto fue definido como una feroz guerra colonialista por un relevante número de

---

<sup>321</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 54

<sup>322</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 47

personas<sup>323</sup>. En cambio, de la Guerra de Corea se daba un juicio diferente, se la reputaba un episodio clave de la imprescindible lucha del mundo libre contra la Unión Soviética y China, determinando un ambiente en el que incluso una pormenorizada documentación foto-cinematográfica de la crueldad de la ilimitada potencia de fuego americana quedaría desoída. Lo que permite la posibilidad de un efecto moral de las imágenes es la existencia de una pertinente conciencia política y moral previa. Susan Sontag intuye la envergadura fundamental que cobran los discursos que se hacen en torno a las imágenes, a raíz de ello entreve un resquicio de luz, que la lleva a pensar que el deleitarse y el regocijarse superficialmente con este tipo de imágenes horribles no es una condición ineludible, *a priori*, inmutable en el tiempo: el amplio contexto cultural forja las premisas para que se produzcan ciertas imágenes y, paralelamente, para que se acojan, dejando espacio también a un consumo “saludable” y “edificante” del horror y de la violencia. A propósito de usos “saludables” del horror y de la violencia, cabe citar el intento de impactar de la forma más desagradable posible, de estremecer profundamente para modificar un hábito nocivo muy difundido, que inspira la estrategia publicitaria canadiense contra el tabaco desde 2001<sup>324</sup>. A finales de los Noventa en Canadá se calculó que el humo mataba aproximadamente cuarenta y cinco mil personas al año, de modo que el Ministerio de la Sanidad decidió añadir a las conocidas advertencias impresas en los paquetes de cigarrillos unas imágenes *shock*, como las de pulmones cancerosos y ennegrecidos, tumores a la garganta, cerebros ocluidos por un émbolo, corazones seriamente dañados o bocas sangrientas con los dientes podridos y afectadas por periodontitis aguda<sup>325</sup>. Un estudio previó que un paquete que lleva impreso semejantes fotografías como complemento de la advertencia sobre los efectos nocivos del humo, tendría sesenta veces más probabilidad de inducir a los fumadores a dejarlo, con

---

<sup>323</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, pp. 47-48

<sup>324</sup> Peverini P., Spalletta M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Meltemi Editore, pp. 71-82

<sup>325</sup> Peverini P., Spalletta M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Meltemi Editore, pp. 71-74



respecto a un paquete con la sola nota escrita<sup>326</sup>. En efecto, después de un año, ya una tercera parte de los fumadores canadienses dejaron de fumar gracias al impulso de la publicidad, lo que convenció a otros países, como Brasil, Singapur, Australia y Nueva Zelanda, a adoptar la misma táctica comunicativa, y ahora incluso en Europa se está hablando de hacer lo mismo<sup>327</sup>. Años antes tal vez Sontag hubiera aseverado que imágenes como estas explotan las disgracias ajenas para alimentar la curiosidad morbosa de la gente; o más verosímilmente que, por muy punzantes que fueran, no serían exitosas, tendrían un valor limitado en el tiempo, que se convertirían en algo familiar, normal y que se agotaría su alcance debido a nuestra automática adaptación. A fin de cuentas, así como nos acostumbramos al horror de la vida real, podemos tranquilamente volvernos impasibles frente a ciertas imágenes. En cambio, en 2003 la escritora y ensayista declara que no está dicho que la presente dinámica sea la única o la más frecuente, puesto que existen muchos casos en que la exposición repetida a lo que trastoca, entristece o aterra no desgasta una reacción honda y sincera, sino que la amplifica: a veces se llora porque ya se ha visto y el *pathos* nunca viene a menos<sup>328</sup>. Podríamos mencionar, como aclaración de ello, diversas imágenes que milagrosamente llegaron hasta nosotros y que nunca pierden su fuerza abrasadora: las fotografías, tanto las sacadas por profesionales como las muchas realizadas por amateurs improvisados, de los campos de concentración alemanes, con sus grupos espectrales de *muslim* (“musulmano”, término que en Auschwitz servía para indicar los deportados que llegaban a tener la apariencia de esqueletos vivientes y en argot eran “leña para quemar”<sup>329</sup>), sus montones de cadáveres semi-carbonizados que parecían alcanzar el cielo, y sus escalofrantes pilas de efectos personales,

---

<sup>326</sup> Peverini P., Spalletta M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Meltemi Editore, pp. 73-74

<sup>327</sup> Peverini P., Spalletta M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Meltemi Editore, p. 82

<sup>328</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 67

<sup>329</sup> Levi P., 1986, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino

de gafas y dientes de oro; las fotografías de los rostros deformados y endurecidos por las cicatrices de los soldados que sobrevivieron a las bombas atómicas lanzadas por los aviones americanos sobre Hiroshima y Nagasaki; o, también, las fotografías, supuestamente más soportables, que dispararon los *Khmer* rojos a catorce mil cambodianos justo antes de asesinarlos por la acusación de ser “intelectuales” o “contrarrevolucionarios”, secuencia interminable de fotografías salidas por los archivos revolucionarios que en realidad perturba sobre manera, excava en el alma y produce náusea en quienes las observan, a causa de la mirada atroz, fija y penetrante de las víctimas<sup>330</sup>. ¿Es correcto mantener que nos acostumbramos a dichas imágenes? ¿O quizá su continua y cíclica proposición nos hiera con la misma intensidad e incluso, a veces, nos apesadumbra más aún por estar cargados de angustias y expectativas surgidas en todas las visiones previas? Claro está, tal efecto de intensificación, en lugar de un efecto anestésico generalizado, se origina exclusivamente en quienes han desarrollado cierta gentileza anímica, en quienes han elaborado una sincera clase de com-pasión y, retomando uno de los temas principales, en quienes recibieron y a su vez se hicieron foco de una específica “discursividad” atinente a las imágenes de horror y violencia. Nos referimos a lo que, dicho de otra manera, es el contexto de consumo y la formación socio-cultural de cada individuo, la cual interviene como fondo de sentido en todo acto comunicativo. Sigamos, ¿de veras nos acostumbramos a los rostros molidos, casi triturados a machetazos, de los tutsis sobrevividos al furioso genocidio desencadenado por los hutus en Ruanda (hutus que a su vez llevan a sus espaldas siglos de vejaciones, persecuciones y torturas por parte de los tutsi)? ¿Es cierto que nos acostumbramos a los cotejos fotográficos de las caras de preciosas muchachas hindúes antes y después de su desfiguración grotesca con el ácido debida a pretendientes a los cuales se negaron? ¿No será acaso que quien dice que estas imágenes ya no le estremecen particularmente, lo hace porque realmente está carente de sensibilidad moral o humana? O también

---

<sup>330</sup> Terzani T., 2008, *Fantasmí. Dispacci dalla Cambogia*, Longanesi, Milano

puede que lo haga por una cuestión de “apariencia moral”, esto es, para alardear de una dureza emotiva que en el fondo no es más que un tinte oportunadamente construido. Se trata de una hipótesis más que legítima, dado que existe incluso esto, una forma de “agonismo del horror”, una competición estúpida e inmadura para ver quién consigue llenarse más los ojos de horror sin mostrar el menor hundimiento, sin pestañear, casi una exhibición de virilidad o, si queremos ennoblecer una práctica que en realidad no lo merece, de “superhumanismo nietzscheano” frente al mal. Existen dos tipos diferentes de repulsión provocada por el horror, uno fisiológico y uno moral, que en parte recuerdan la distinción entre horror y terror establecida con respecto al *monstrum*: el primer tipo de repulsión engendrada por el horror es el que retuerce el estómago frente a imágenes de sangre, carne y destrucción orgánica; el segundo es el que incide en el corazón y en la razón, un dolor por la total aniquilación de la dignidad ajena. Con toda probabilidad el primer tipo de repulsión hacia el horror real y visual puede anularse o menguarse en algunos sujetos, puede controlarse y dominarse tras insistir mucho en el consumo de materiales que poseen esta índole extrema. Además constituye esa clase de repulsión que puede asimismo enmarcarse entre los fenómenos dependientes de mutación culturales del “gusto estético”. Sin embargo ésta se confunde muy a menudo con la segunda clase de horror, es decir la moral, que es sorprendentemente más difícil de amenorar y suprimir, que tiene un alcance casi trans-histórico, trans-temporal. La mayor parte de las veces la clase dirigente y biempensante arroja sus anatemas contra el extenso mitridatismo hacia la repulsión fisiológica, contra su aceptación en la cultura de masas, porque lo solapa a la anestesia hacia la repulsión moral, ignorando que así realiza erróneamente un salto lógico que consiste en la igualación de las dos repulsiones. Sin querer negar la existencia de supuestos puntos de contacto entre la repulsión fisiológica y la moral, dar por descontado, pero, que la primera implica y coincide con la segunda es una falta inaceptable. Susan Sontag actualiza sus tesis de los años Setenta acerca de la influencia de las imágenes de horror y violencia en la sociedad, contando precisamente con la

inmortalidad de la repulsión moral, que en teoría no debería eclipsarse nunca. Otro elemento que la autora ahora valora más y enfatiza, que la lleva a volver a ponderar el impacto nocivo de las tragedias ilustradas por los medios de comunicación de masas, es su función veridictoria, certificadora, cuando no hasta creadora, constructora de lo real. Si las víctimas de los atropellos y de las injusticias encuentran su colocación en una imagen, cobran pues una voz, un cuerpo, una materialidad concreta a los ojos de la comunidad: por el contrario, las atrocidades que no son fijadas en nuestra mente por célebres imágenes foto-cinematográficas, o cuyas imágenes rara vez han sido enseñadas a un vasto público, parecen más remotas, huidizas, impalpables y desdibujadas. En realidad la misma noción oficial de atrocidad, de crimen de guerra, se asocia a la petición de pruebas fotográficas, las cuales suelen testificar algo póstumo: ahora los cúmulos de calaveras en la Cambodia de Pol Pot, ahora las fosas comunes en Guatemala, en El Salvador, en Bosnia o en Kosovo<sup>331</sup>. Algo existe solamente si llega a convertirse en fotografía, o al menos esta es la primera condición necesaria para que cristalice su estatuto de existencia, ya que sucesivamente es el contexto socio-cultural, dentro del cual actúan los fenómenos de *agenda setting*, cultivo y espiral del silencio, lo que hace una criba de lo que merece existir o no. Aparte de eso, otro criterio clave para que se saquen fotos de una monstruosidad como prueba de su existencia es que la mentada monstruosidad represente una especie de excepción: los horrores de la Guerra Civil española lo eran porque se perfilaban como una “ejercitación” en vista de la inminente Segunda Guerra Mundial; las bestialidades de la guerra en Bosnia lo eran porque hasta la fecha resultan ser las más sangrientas de toda la historia de Europa sucesiva a la Segunda Posguerra, presentando asimismo la contraposición entre una pequeña nación que soñaba con la independencia y el programa neo-fascista de limpieza étnica que quería impedirlo; el conflicto palestino-israelí que no deja de arreciar en Oriente Medio lo era y lo es por una serie de nudos críticos, entre los cuales el antiguo prejuicio pro semita o antisemita, la resonancia de

---

<sup>331</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 73

la *Shoah*, el crucial respaldo de Estados Unidos a Israel y la imagen de Israel como estado brutalmente segregacionista<sup>332</sup>. Desafortunadamente, la mayoría de los horrores y de las violencias no adquieren tal significado excepcional, quedando, por muy inhumanas, absurdas y más terribles que sean, una triste “banalidad” relativamente desatendida y no registrada: es el caso de las barbaries cometidas en la guerra del Chaco (1932-1935) por Bolivia y Paraguay, de las crueldades perpetradas en Sudan desde hace más de cincuenta años, del genocidio de los kurdos a mano de iraquíes y turcos, o de la violenta y despiadada ocupación de Chechenia por parte de los rusos<sup>333</sup>. Por otra parte, son innumerables los ejemplos de eventos cuyas memorias a duras penas sobreviven y lentamente desaparecen porque no encontraron una trasposición en imágenes: desde eventos como el exterminio total del pueblo herero en Namibia decretado por la administración colonial alemana en 1904, hasta sucesos del calibre de la violación masiva de aproximadamente ciento treinta mil mujeres y jóvenes cometida en Berlín, en 1945, por los victoriosos soldados soviéticos azuzados por sus oficiales<sup>334</sup>. Los iconos mediáticos fijan en nuestras mentes la memoria colectiva mediante imágenes símbolos, operan como una “sobrerrealidad” que adhiere a la realidad de “primer nivel” visando su existencia, un superávit ontológico cada vez más indispensable en la “aldea global” de la que habla McLuhan<sup>335</sup>, donde la extensión desmesurada de los confines espaciales y temporales impide experimentar directamente con nuestros sentidos la mayor parte del mundo que nos rodea. Susan Sontag nos recuerda que no es un problema el hecho de que las imágenes mediáticas desempeñen una función cardinal en nuestra relación con la realidad, el hecho de que sean una de las más importantes interfaces de

---

<sup>332</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 30-31

<sup>333</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 30-31

<sup>334</sup> Scurati A., 2003, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, Donzelli Editore, Roma, p. 263

<sup>335</sup> McLuhan M., Powers B., 1992, *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Sugarco Edizioni, Milano

lectura para interpretar la realidad; el problema surge si las imágenes mediáticas son la única interfaz y si somos capaces de recordar exclusivamente éstas: el recuerdo que se gesta basándose sólo en las imágenes interiorizadas, oscurece otras valiosas herramientas de exploración y memorización de la realidad<sup>336</sup>. Cada vez más recordar no significa traer a la memoria una historia, sino ser capaces de evocar una imagen, la cual es sí vehículo de gran fuerza e impacto, pero de por sí sola no es de gran ayuda si nuestro cometido es el de comprender. Una de las imágenes más inolvidables de la guerra en Bosnia, por ejemplo, la espantosa disparada por Ron Aviv, que retrata un miliciano serbio ocupado en dar patadas en la cabeza a una musulmana muerta, con aire absolutamente indiferente, parece que transmita todo lo que hay que saber, pero en realidad dice muy poco<sup>337</sup>. Aparte de que la guerra es un infierno sin límites, de que jóvenes de buen ver y armados de fusil no tienen ningún escrúpulo en golpear brutalmente a mujeres ancianas y con sobrepeso que yacen inermes o sin vida, aparte de comunicarnos horror y miedo puro, la imagen no arroja luz sobre la complejidad de los sucesos, sobre las causas desencadenantes que provocaron esa acción, ni sobre las medidas y cautelas para adoptar con el fin de evitar que semejantes acciones se repitan. Una “narración” totalizadora, que contextualiza, en cambio puede hacer que a las imágenes se acompañen patrones interpretativos que no liquiden superficialmente la cuestión y ahonden en las raíces de las monstruosidades visualizadas. Como ya dijimos, no debemos dejarnos engañar por el lenguaje supuestamente universal y objetivo de las imágenes, porque ello es una ilusión, porque las imágenes en realidad son “mudas”. Son muchas las personas que desconfían justamente de esta peculiar “anarquía” de las imágenes con respecto al correcto marco interpretativo que podría proporcionarles la discursividad, cosa que induce a dudar de la necesidad de macabras muestras fotográficas o tétricas proyecciones cinematográficas, por el temor de que se nutra inútilmente al morbo, de que

---

<sup>336</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 77

<sup>337</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 31

se perpetúe peligrosamente la violencia o sólo se embote la mente. Es más fácil justificar la visión de imágenes atroces cuando éstas poseen un valor político-social presente, volcado en la actualidad, porque, pese a su repulsión, su consumo adquiere el carácter de una obligación moral destinada a sacudir los ánimos y a provocar una reacción inmediata, rápida, para poner remedio a lo que retratan. Es lo que se supone que pasó con la guerra en Vietnam o en Bosnia, cuando los iconos mediáticos que mostraban las bestialidades que ocurrían en esos lugares tuvieron un peso considerable en consolidar la oposición a una guerra nada inevitable, nada ingobernable, que podría haberse parado mucho tiempo antes. Tales consideraciones, pues, no pueden hacerse, o necesitan un tratamiento diferente, si los horrores icónicos pertenecen a un pasado ya lejano, si salen accidentalmente de un viejo archivo oculto o de una colección particular de cintas antiguas. Por ejemplo, en el año 2000, en una galería de Nueva York, se efectuó una muestra fotográfica que ofrecía a las miles de personas que acudieron imágenes de los linchamientos de personas de color acontencidos en algunos centros urbanos estadounidense entre finales del siglo XIX y los años Treinta del siglo sucesivo: la inhumanidad y la maldad expresada por dichas imágenes fueron una experiencia dolorosa y reveladora para muchos ciudadanos, afectados sobre todo por el descaro con que se fotografiaba<sup>338</sup>. Las fotos fueron disparadas como souvenirs y en algunos casos se convirtieron en postales, muchas de las cuales enseñaban a espectadores sonrientes, sin duda creyentes devotos, en pose para la cámara, colocados en el fondo de un cuerpo desnudo, quemado y mutilado que pende de una rama de un árbol<sup>339</sup>. La exhibición de semejantes imágenes nos hace a nosotros también espectadores, y ¿de qué sirve mostrarlas? ¿Para despertar la indignación, para aterrarnos o para ayudarnos a compadecer? ¿Es realmente necesario mirarlas, puesto que tales horrores pertenecen a un pasado que no puede modificarse y, por añadidura, que no puede

---

<sup>338</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 79

<sup>339</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 80

castigarse? ¿Acaso nos volvemos personas mejores tras observarlas? ¿De veras nos instruyen sobre algo? No, estas imágenes, como todas las imágenes del mismo género, no deben ayudarnos a compadecer, así como no nos transforman en personas mejores, pero sí es igualmente menester someterse a su visión No para achacar la culpa a alguien, ya no, desgraciadamente, porque es demasiado tarde. Dejando al margen que nadie tiene derecho a sentirse superior a la culpa, por cuanto en toda comunidad del mundo han habido verdugos que fueron nuestros padres, abuelos y tatarabuelos, es preciso someterse a esta clase de documentos mediáticos para “examinar”: este el verbo clave que ha de sustituirse al más neutro y générico mirar, verbo que implica un ojo clínico, un bagaje de fuertes marcos socio-culturales y la posibilidad de ahuyentar los peligros de una reducción del acto escópico a un voyeurismo malsano<sup>340</sup>. “Examinar” asimismo comporta que durante el seguimiento, aparte de un entretenimiento sádico y perjudicial, se rechaza igual de terminantemente sentimientos ambiguos como la pena y la compasión. Ello debido a que, a pesar de la buena fe que acompaña a tal sentimiento hondamente humano, mientras se sienta compasión y piedad, nos parecerá que no somos cómplices o corresponsables del inmenso sufrimiento capturado por las imágenes. Incluso cuando se haya vencido el interés escabroso que innegablemente suscita la visión de la mayoría de las representaciones de cuerpos martirizados y mutilados, incluso cuando se haya avasallado aquel morbo “onanista” nada raro que ralentiza el tráfico de cara a un horrible accidente de coches por el ansia de ver algo escalofriante, sigue siendo mejor apartar de nosotros la compasión, porque nos proclama inocentes, además de impotentes<sup>341</sup>. Demasiado simple es optar por la compasión que nos promete una participación imaginaria, instaurando un enlace entre el “aquí” y el “allí” no auténtico, ulterior mistificación de nuestra relación con el poder y de nuestro “karma”. Sería más beneficioso dejar a un lado la compasión que concedemos a las víctimas del horror, o de todas formas

---

<sup>340</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 81

<sup>341</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 89



hacer que a ésta siga siempre una reflexión acerca de cómo nuestros privilegios se colocan en el mapa geográfico de los sufrimientos y están conectados a ellos de maneras que preferiríamos desconocer. Si las imágenes dolorosas y conmovedoras logran proporcionar la chispa inicial para que se afronte una tarea tan ardua, pues encuentran una utilidad que consiste en contribuir a la borradura de la aceptación de lo irremediable, a la eliminación de la satisfacción de estar libre de tribulaciones. La compasión es una emoción inestable, que necesita traducirse en una acción psico-física para no apagarse: es la pasividad que ofusca los sentimientos, que crea anestesia moral y emotiva, la impresión que no pueda hacerse nada para detener el mal. De ahí que el problema real no sea la cantidad de imágenes en las que estamos sumergidos, y ni siquiera la intensidad de sus barbaries, sino la frustración frente a éstas o la imposibilidad de insertarlas en un marco narrativo idóneo. No obstante, es improbable que deje de estar en auge el diagnóstico socio-político ya familiar según el cual, en un mundo hipersaturado de imágenes, su flujo ininterrumpido hace indiferentes hacia los contenidos, hace imposible privilegiar una sola imagen, disminuye el impacto de aquellas que deberían destacar, nos volvemos insensibles a cualquier estímulo e incapaces de advertir la espuela de la conciencia. Pero, en serio, ¿qué remedio se propone para que no se consume la capacidad de discernimiento en relación con las imágenes brutales y violentas, así como para contener la inundación mediática? ¿Acaso una suerte de racionamiento de las imágenes del horror para preservar nuestro potencial de reacción? ¿Quizá autorizando exclusivamente un día a la semana la circulación visual de matanzas y vejaciones? Hablamos de algo muy parecido a la “ecología de la imágenes” que planteaba Susan Sontag en 1977 en “Sobre la fotografía”<sup>342</sup>. Nunca habrá un “Comité del Horror” instituido para racionar los iconos de muerte y violencia, con el objetivo de mantener intacta su capacidad de horrorizar, así como es muy improbable que se reduzcan las atrocidades en el mundo y sus respectivas representaciones mediáticas. Es la misma escritora de “Sobre la fotografía” la que sucesivamente, con el

---

<sup>342</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, p. 23

mencionado cambio de perspectiva que la afectó, definió su proyecto de la “ecología de las imágenes”, igual que su tesis del debilitamiento ético-emotivo a raíz de la sobreexposición mediática, como la vertiente crítica y conservadora del horror traspuesto en imágenes<sup>343</sup>. En el año 2003 Susan Sontag se retracta de semejantes posturas, convencida de que las imágenes de horror y violencia han de obsesionar al público para localizar y poner de relieve las tragedias o las catástrofes que deben tenerse presente; persuadida de que el cliché del efecto nulo o negativo de la difusión de imágenes de atrocidades pertenece, por un lado, a los cínicos que nunca tuvieron contacto con el sufrimiento puro, por el otro, a aquellos que cansaron de luchar contra el dolor insensato y padecen pasivamente su representación mediática<sup>344</sup>. Persiste todavía la idea de que el deseo de tales imágenes es abyecto y vulgar, de que constituye una clase de explotación comercial, un acto de depredación por parte de buitres carroñeros. Por supuesto, a veces es precisamente así, pero menos de lo que se pueda imaginar, toda vez que frecuentemente, si un fotógrafo o un operador de cámara se encuentra en la calle en el medio de un bombardeo o bajo el fuego de un franco tirador, entonces corre el mismo peligro de las víctimas a las que fotografía o graba. No se olvide asimismo que a menudo las mismas víctimas están interesadas en la representación y documentación de sus vejaciones, con tal de que se las consideren únicas y no un ejemplo entre muchos, un mero testimonio genérico de la maldad del ser humano: cuando el fotoreportero Paul Lowe organizó una muestra en la cual se enseñaban fotografías disparadas durante el asedio de Sarajevo junto a otras realizadas en Somalia, los habitantes de Sarajevo se indignaron por la exhibición colectiva, ya que, poniendo unos al lado de otros los sufrimientos de dos pueblos, se parangonan dos realidades completamente distintas, las cuales pierden su irreducible diversidad y valor, rebajadas a *exemplum* anónimo, banal<sup>345</sup>. Huelga decir que retratar un infierno no

---

<sup>343</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 95

<sup>344</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 96-97

<sup>345</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 75

significa liberar a la gente de ese infierno, no es resolutivo con respecto a las problemáticas que atormentan la sociedad y el mundo, pero por lo menos nos informa de su existencia y nos comunica su índole terrible. Ciertos iconos amplían nuestro conocimiento y nos ponen en contacto con el lado oscuro de la realidad que se tiende a celar, aunque sea dominante, son herramientas para alcanzar la maduración moral o psicológica indispensable si se quiere reflexionar sobre por qué la perversidad es ubicua. Pese al carácter puramente simbólico y parcial de tamañas imágenes, dado que no podrán jamás abarcar ni siquiera vagamente el sentido completo de la realidad que encierran, éstas seguirán desempeñando un papel vital: el de recordar lo que los seres humanos son capaces de hacer. Recordar es un acto ético, la memoria es la única ligadura que nos une a los muertos. El que imágenes brutales y despiadadas de muerte y ruina están difundidas a nivel planetario no conlleva que haya crecido de manera apreciable la preocupación relativa al suplicio y al destino ajeno; pero tampoco es verdad que las personas reaccionen menos y hayan petrificado sus corazones tras la difusión de las susodichas imágenes. Aunque apartemos la mirada de las monstruosidades convertidas en iconos, aunque pasemos página, cambiemos de canal o no abramos un archivo electrónico, esto no adultera la significación ética de las imágenes por las cuales somos asaltados, las cuales son una invitación a prestar atención, a aprender y a analizar las razones que engendran el odio, la muerte, la destrucción. Con la plena conciencia de que el desdén moral frente a las imágenes terribles, igual que la compasión, de por sí solo no es suficiente para dictar una línea de conducta. Por otra parte, sería absurdo forzar las conciencias a ser devastadas por visiones tan terribles, puesto que cada sujeto tiene derecho a concienciarse de la manera que prefiera y que son muchos y variados los instrumentos dirigidos a la sensibilización moral. Además, no le corresponde ciertamente a una imagen la incumbencia de poner remedio a nuestra ignorancia de la historia y de las dinámicas que regulan los sufrimientos que en ésta cobran forma<sup>346</sup>. Por lo cual, dejémos de culpar las imágenes para

---

<sup>346</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 101

procurárnos un pretexto con el que encubrir nuestras efectivas culpas. Dejémos también de reprochar las imágenes por ofrecernos sólo la posibilidad de mirar los horrores desde lejos, como si en cambio existiera otro modo de hacerlo. Incluso cuando se mira de cerca y sin la mediación de la reproducción icónica, el mirar no deja de ser siempre y solamente mirar: se cree que hay algo moralmente equivocado en el “compendio de realidad” proporcionado por las imágenes mediáticas, que no se tiene algún derecho para experimentar a distancia el sufrimiento de los demás por ser privado de su cruda fuerza estremecedora, sin embargo, se está censurando el funcionamiento de la misma vista y, a fin de cuentas, de la misma mente<sup>347</sup>. Las cualidades negativas atribuidas a las imágenes de barbaries no se diferencian de las características de la vista: no necesita esfuerzos, precisa la distancia en el espacio y puede ser interrumpida, gracias a esas “puertas” que son los párpados. Son las idénticas cualidades que indujeron a los filósofos griegos a considerar la vista en cuanto el primer y el más noble entre los sentidos, y que ahora se asocian a las imágenes de violencia como un déficit negativo. En resumidas cuentas, dichas imágenes, como la vista y la mente, nos permiten dar un paso atrás desde el horror y pensar en ello, nos conceden el lujo de alejarnos un segundo de la agresividad del mundo para prestarle atención, sin que haya nada de negativo en eso. No obstante, es comprensible el desconcierto que se puede advertir cuando estas imágenes dotadas de un impacto y de una envergadura especiales, estos *memento mori*, estos iconos sagrados laicos tropezan con su destino de productos mediáticos insertados en las lógicas de consumo tardo-capitalistas: lejos de gozar de un templo solemne para su exhibición, tales imágenes acaban en galerías de arte contemporáneo, catálogos museísticos, en televisión, en folletos publicitarios, en las páginas de periódicos y revistas, y en direcciones Web. Claro está, todos estos diferentes contextos no comparten nada con una supuesta dimensión sagrada dedicada a la contemplación seria, lo que justifica la sensación de estar explotando el dolor ajeno y el escepticismo hacia su representación

---

<sup>347</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 102

pública. Observar cuerpos masacrados y rostros desencajados en una galería de arte, por muy comprometida y de vanguardia que sea, parece una clase de entretenimiento más o menos frívolo, parece una instigación a la espectacularización y una divulgación irrespetuosa, sobre todo si, por ejemplo, justo en la galería al lado se exponen trajes a la última moda en un triunfo de luces, colores, modelos y flashes fotográficos. Es complicado encontrar un lugar consagrado a la seriedad contemplativa en la sociedad moderna, cuyo arquetipo de espacio público está representado por el centro comercial, cuyas coordenadas proyectuales ya informan tanto a los aeropuertos como a los museos. Así que incluso representaciones desgarradoras cuya profundidad emotiva parece inalterable y fijada para siempre, como las ya citadas fotografías de los campos de concentración alemanes, adquieren un peso diferente en un contexto en el cual ha desaparecido del todo la línea de separación entre información y publicidad, tanto que no hay manera de garantizar las condiciones apropiadas para mirar dichas imágenes y reaccionar plenamente a lo que nos enseñan. En la medida en que las imágenes mediáticas de temas serios y tremendos, fotografías y filmaciones, son arte (y cuando se cuelgan a una pared lo son), éstas se someten a todas las operaciones que habitualmente afectan todas las obras colgadas o instaladas en un espacio público: de ahí que puedan verse de manera distraída en los ratos perdidos, puedan convertirse en una parada en el curso de un paseo en compañía, puedan ser ocasión de momentos sociales de diversión, de comentarios críticos alternados a risas y a relatos triviales de la vida cotidiana, puedan ser objeto de la comercialización de experiencias, gustos e actividades instructivas.

Al tomar en análisis el recorrido evolutivo del pensamiento de Susan Sontag con respecto a la licitud de la difusión de imágenes de violencia y de horror, al ilustrar su notable cambio de perspectiva a lo largo del tiempo, hemos integrado y enriquecido abundantemente sus consideraciones con nuestras reflexiones, demostraciones y conjeturas. Ello para dilucidar y poner de manifiesto también nuestra concepción acerca de las dinámicas de apropiación, asimilación y consumo del mal trocado en iconos. De esta

manera hemos podido recuperar sus valiosas elucubraciones, ampliarlas o encauzarlas, cuando necesario, y mientras tanto hemos podido ilustrar nuestras conclusiones al respecto, contando con el respaldo de las disquisiciones científicas examinadas previamente y aprestándonos a facilitar una respuesta a las interrogaciones formuladas al inicio de la presente subsección. La mayor mutación de enfoque que se ha verificado en el pensamiento de Susan Sontag debe atribuirse a la renovada insistencia en el que la asunción de responsabilidad con relación al acto escópico le incumbe máximamente al sujeto que lo ejerce. Cada uno tiene el deber y el derecho de proveer a su propia formación, a la constitución de un bagaje cultural y emotivo que impulse a plantearse preguntas y a buscar “narraciones” que franqueen la superficialidad y la parcialidad connatural a la imagen de violencia (así como a toda imagen), además de desarrollar una mirada no morbosa y onanista, sino partícipe y empática. En este vuelco de concepción, que pasa de tomar en consideración la responsabilidad del sistema mediático hacia los individuos, a enfatizar en cambio el peso de la responsabilidad y de la madurez de los sujetos a la hora de valerse de los *mass media*, estriba asimismo nuestro planteamiento. La bilateralidad del criterio de responsabilidad y, es más, la asunción por parte de los sujetos de un buen porcentaje de dicha responsabilidad, es precisa, además de metodológicamente correcta, en un panorama cultural y académico que ya aceptó sin reparos la idea de un consumidor-receptor activo, co-autor, que interpreta según su enciclopedia, su acervo de experiencias y sus expectativas el texto abierto. La censura, la prohibición y la restricción del horror y de la violencia en las imágenes mediáticas no tienen razón de existir, por cuanto el problema no reside en las antedichas imágenes de por sí, sino en la dificultad de cultivar un terreno adecuado para su crecimiento, de crear un contexto de recepción, una esfera de marcos semánticos que guíe su interpretación, su asimilación, su interiorización, ahuyentando el consumo dictado exclusivamente por el morbo, por el voyeurismo, por la mirada onanista y pornográfica. Solamente una semiosfera impregnada hondamente de cierta narratividad y discursividad es capaz de orientar

adecuadamente la percepción del horror, de la violencia, del sufrimiento y de la muerte, haciendo que las imágenes que retratan estos temas no produzcan un efecto anestésico generalizado, que no se propongan como puro entretenimiento macabro, como espectáculo divertido de los tormentos ajenos. Es el *background* psico-socio-cultural de cada sujeto, junto al contexto de vida y consumo en el que se encuentra viviendo, lo que, al intervenir como trasfondo de todo acto perceptivo, puede evitar que se ponga en práctica un seguimiento pasivo y masturbatorio de las imágenes de violencia y horror, que su exposición a éstas determine una narcotización obligatoria, que ellas mismas se conviertan en un “opio de los pueblos” posmoderno, quizá suministrado por la taimada e oculta biopolítica de Žižek. Las narraciones contextuales y su régimen discursivo tienen la facultad de derrotar la “*imago mortis opium populorum*”, de vencer la supuesta espectacularidad de los iconos de muerte y devastación, de anular la actitud de contemplación, resignación y rendición frente a éstos, la cual transforma a los ciudadanos en autómatas adictos a un dolor mediático considerado constitutivo de lo real, inexorable, inmutable. Las representaciones fotocinematográficas del horror y de la violencia son “mudas” sin la contribución del sustrato narrativo al que aludimos, focos de infinitos significados, posibles vehículo tanto de abyecto y vulgar voyeurismo como de saludable y loable concienciación cívica. Sería un delito suprimir y vetar imágenes capaces, si apoyadas por el correcto entorno social, de despertar las conciencias, de concretar y dar voz a víctimas de lo contrario inexistentes, de certificar y divulgar las culpas del mal, de obsesionar con el remordimiento, de provocar reacciones de contestación y protesta, de sustituir el mirar neutro con el examinar comprometido, de rechazar la falsa y paternalista compasión para adoptar la reflexión socio-política. Con lo cual, al cabo de largas páginas de discusión, podemos ahora dar por contestadas las preguntas iniciales que, resumiendo considerablemente, versaban sobre cómo evitar que la tele-violencia se vuelva realmente el nuevo opio de los pueblos; sobre cómo actuar y legislar con relación a la tele-violencia; sobre si es cierto que observar iconos que rebosan horror y violencia es, siempre y

de todas formas, una mala costumbre indecorosa; sobre si es menester prohibir la proyección de cualquier producto mediático que visualice eventos “conflictivos”, incluidos telediaros, o hasta suprimir preventivamente de la escena social todo lo que pueda constituir un elemento “peligroso”.

Sin embargo, sigamos ahondando en algunas vertientes que atañen a las razones propugnadas por los partidarios de la supresión de la violencia y del horror en los escenarios mediáticos, lo que nos brindará la ocasión de desentrañar aún más la querella cultural en examen. Por todas partes se levantan protestas contra la contravención, a manos de las imágenes de horror y violencia, de toda norma relativa a lo que, de manera imprecisa y absolutamente ambigua, se llama “buen gusto”. Este es un concepto misterioso que no posee ningún valor operativo, por lo cargado que está de connotaciones moralistas sujetas a un sinfín de interpretaciones, las cuales no ofrecen ayuda alguna a la hora de determinar un claro objeto de estudio y investigación, a la hora de localizar una realidad circunscrita para someter a salvaguarda social o aun sólo de afrontar un tema de discusión definido. El “buen gusto”, según los diferentes enfoques, se refiere a un no bien definido común sentido del pudor, que en la práctica diaria es contradicho, violado y remodelado por los medios de comunicación de masas, al mismo tiempo efecto y causa de las estructuras sociales. Precisamente en cuanto eminentemente subjetivas y arbitrarias, las líneas que prescriben la conducta acerca de lo que el público puede o no puede ver son extremadamente tornadizas y en perenne elaboración. En la praxis cotidiana los productores de telediaros, los redactores de periódicos y revistas semanales, los editores encargados de las fotografías y los productores cinematográficos toman decisiones que redefinen los límites inciertos dentro de los cuales pueden detenerse los ojos de las audiencias. A menudo tales decisiones se presentan como medidas dictaminadas por la exigencia de pactar con instituciones que hacen llamamiento a criterios normativos represivos, frecuentemente obsoletos. Dicha siempre viva insistencia en el “buen gusto”, que parece no mostrar nunca señales de decaimiento, adquiere el carácter de una campaña política sospechosa e indescifrable, ya que se recorta en



un horizonte cultural y mediático saturado de estímulos comerciales dirigidos a rebajar drásticamente los parámetros del gusto. ¿Cómo es posible no mostrarse perplejos ante las peticiones de contención del horror visual fundadas en la necesidad de que se respete el “buen gusto”, cuando la misma regla del “buen gusto” no informa todos los demás ámbitos de la esfera social? Surge palmariamente la inconsistencia de peticiones que, por ejemplo, pretenden suprimir en las salas cinematográficas los detalles de una violación sexual, por infamante y peligrosa, si luego por parte de los mismos organismos que formularon las peticiones contra la violencia no existe un esfuerzo y una condena igual de graves hacia “la violación” de las mentes de la población entera, mucho más masiva, sistemática e implacable, llevada a cabo por una programación televisiva que supera largamente la raya de la idiotez y del encefalograma plano. ¿Por qué se le considera al sujeto suficientemente responsable como para derrotar la demencia que reina soberana en el flujo televisivo ininterrumpido (piénsese de modo particular en los contenidos alarmantes de la franja de programación que va aproximadamente desde la hora de la comida hasta las seis de la tarde), mientras que no se le cree lo bastante maduro como para establecer por sí mismo si puede soportar, metabolizar y colocar conceptualmente el significado de una serie de encuadres que enseñan los detalles de una violación carnal en una sala cinematográfica? Además, hay que dar el justo peso a la partícula hipotética “si”, por cuanto, y aquí reside otra incongruencia, en el momento en que un individuo decide ir al cine, realiza una elección activa, deliberada e intencional, la cual disipa todo riesgo de ser sometidos a visiones accidentales e indeseadas, peligro que pues existe en el caso del seguimiento televisivo doméstico. El contexto mediático y para-mediático ofrece tantos paratextos cinematográficos (como críticas, carteles publicitarios, *trailers*, servicios de *magazines* especializados, los “cómo se hizo”, etc.) que hacen prácticamente imposible la eventualidad de encontrarse frente a una película que trastoque completamente nuestras expectativas, hasta el punto de turbarnos y ofendernos. De hecho quienes acuden al cine llevan a cabo un gesto muy

preciso que implica una personal, ingente inversión económica y volitiva, junto a una conciencia mayor del producto que se disponen a observar, con respecto a quienes, consumidores de programas televisivos en su típica dimensión hogareña, realmente pueden ver su propio ambiente privado e íntimo invadido por obscenidades culturales que a menudo no dejan más alternativas. Muy frecuentemente el espectador televisivo no puede gozar del privilegio del “sí”, ya que la mayoría de las veces ha de sufrir pasivamente la limitada oferta de contenidos planeada por las cadenas televisivas, dado que la parrilla de programación está saturada de productos caracterizados por el mismo nivel ínfimo de degradación, y puesto que, finalmente, al cambiar de canal casi nunca sabe qué puede caer en su campo óptico. Claro está, la elección extrema del espectador televisivo puede ser la de mantener apagado el televisor, pero, a estas alturas, ¿por qué demonizar entonces lo que corre en la pantalla cinematográfica, delante de la cual, entre otras cosas, nunca nos hallamos por casualidad? La verdad, parece que las instituciones quieren arrogarse un derecho paternalista y pedagógico de decidir en lugar del sujeto/ciudadano lo que él puede o no puede ver, parece que se quieren adjudicar la prerrogativa de decretar que, por ejemplo, la “televisión basura” disparada gratuitamente las veinticuatro horas sobre infantes y adolescentes es menos pervertidor que un *thriller* violento destinado a los mayores de edad que elijan pagar libremente para verlo. Tales consideraciones no tienen el fin de volver a proponer hacia el medio televisivo el mismo moralismo y el mismo tono de condena que está en el origen de la censura que atañe cierta materia violenta en los *mass media*, y ni siquiera es nuestra intención denigrar la oferta de productos televisivos con altivo desdén intelectual: se trata sólo de un ejemplo encauzado a subrayar la incoherencia y la naturaleza opinable de algunas lógicas retorcidas.

En otros ámbitos, son muchos los que aseveran que la muerte y la violencia ya no tienen nada de sagrado o tremendo, que el arte y los medios de comunicación de masas ya no poseen un registro transfigurador, y que, cosa más grave todavía, ni siquiera se proponen alcanzarlo. Ante todo, ¿estamos

realmente seguros de que la transfiguración de la muerte y de la violencia es de preferir con respecto a un acercamiento despiadado, brutal y directo a éstas? ¿Estamos seguros de que la transfiguración, al sublimar, idealizar y atenuar el realismo horrible de la muerte y de la violencia, es una herramienta moral de primera categoría, capaz de enfrentarse a dichas temáticas de la manera más “inocua” y edificante al mismo tiempo? Se trata de una tesis que sigue añorando y anhelando una concepción ya superada hace mucho tiempo, no según un juicio de valor, sino cronológica y evolutivamente hablando, por la inmensa mayoría de las comunidades artísticas, las cuales vimos que, bajo la égida del realismo figurativo o del expresionismo emotivo, rechazaron la transfiguración moralista por representar una falsedad ampulosa y manierista. Aun prescindiendo de ello, con una mirada más atenta cabe destacar como la plena confianza en la transfiguración de la muerte y de la violencia, en cuanto instrumento educativo y modélico, en realidad esconde unas implicaciones últimas arriesgadas. De hecho la transfiguración de la muerte y de la violencia, su transformación y transcodificación en una dimensión preceptista, puede llevar directamente a desear las susodichas muerte y violencia. Si éstas se idealizan, se pulen, se purifican, se hermosean y se empaquetan, es muy probable que se carguen de valores morales que oscilan entre el coraje frente al abismo y el espíritu de abnegación, entre el acrisolamiento operado por el tránsito a la otra vida y el honor perseguido tercamente hasta su conseguimiento en la sangre. Por otro lado, en plena época idealista el mismísimo Hegel reivindicaba la necesidad de la guerra, que curte los ánimos: la guerra, en opinión del filósofo, es benéfica, “higiénica”, y con su aporte de muerte y destrucción preserva a los pueblos del estancamiento ético y del entorpecimiento físico<sup>348</sup>. ¿No puede ser, en cambio, que el horror sin velos de la muerte y de la violencia, que su impacto plenamente demoledor, falto de cualquier rehabilitación moral, totalmente repulsivo en su barbarie, convenza más a fondo acerca de la inmensa inutilidad y absurdez del derramamiento de sangre y de la devastación violenta? Ello explicaría en

---

<sup>348</sup> Verra V., 2005, *Introduzione a Hegel*, Edisud, Salerno, pp. 283-284

parte por qué nuestra sociedad, la cual exuda contenidos artístico-mediales violentos y mortíferos por todos sus poros, es la misma que luego concibe la muerte y el dolor exclusivamente como malos extremos de evitar, sin ninguna de esas aspiraciones positivas, sin ningún de esos consuelos morales que, por ejemplo, el pensamiento religioso metafísico propone. Distintamente, pero acorde a lo que se viene sosteniendo, en los numerosos estados en los que la dictadura, la autocracia o la teocracia no sólo impide realizar libremente unos contenidos mediáticos, sino que prohíbe cualquier forma de libertad que nosotros consideramos constitucional, como la de pensamiento, de práctica religiosa y de reunión, está radicado el hábito del homicidio-suicidio como acto extremo de protesta, rebelión y defensa bélica. El sufrimiento, el dolor, el desastre se aceptan como objetos de contemplación que impulsan hacia lo irremediable, el sufrimiento se aquilata en la transfiguración, se asocia el martirio al sacrificio y el sacrificio a la glorificación. En resumen, en todo lugar en que la muerte o la violencia sufra un procedimiento de ensalzamiento moral, de sublimación apoteósica y adoctrinamiento sistemático, acompañados por la respectiva obra de ocultación de la efectiva brutalidad y ferocidad que les atañe, se aceptan tales realidades en calidad de ocasiones resolutorias para lucir el valor en la comunidad de pertenencia o para abrazar con orgullo la deidad ultraterrena. No obstante, existe una segunda cuestión concerniente a la transfiguración idealizadora. Son muchos los que la reputan una de las pocas formas posibles de representación legítima y decorosa a la hora de retratar la violencia y el horror, pero, con todo y con eso, cuando luego artistas, fotógrafos y directores efectivamente se aventuran en ésta, estos últimos hallan una hostilidad quizá incluso más fuerte de la que habrían debido afrontar si hubieran plasmado de modo explícitamente horripilante el mal. Cosa que acontece por cuanto parece cruel descubrir la belleza en las imágenes de violencia, aunque la belleza encontrada entre los pliegues atroces de la devastación orgánica es un cliché antiguo como el mismo arte. El temor es que los iconos de muerte y horror llevados a cabo según el registro sublime, terrorífico o trágico de la belleza pierdan su naturaleza

desquiciadora, su poder desgarrador, provocando la dilución de la piedad y de la conmiseración en un hedonismo estético neutro. Las imágenes que documentan eventos desastrosos o deplorables, sobre todo las fotoquímicas con su aura de verismo, se censuran ásperamente si aparecen “bellas”, “estéticas”. Si por ejemplo nos referimos a las imágenes de guerra creadas por lo artistas, por muy escalofriantes que puedan resultar, no nacen particulares problemas en afirmar el lugar común de su eventual belleza; mientras que tal idea no conviene a las representaciones “mecánicas” de los mismos temas obtenidas con las cámaras de fotos o de vídeo: en lo que respecta a las fotografías y a las filmaciones es de descarados opinar que un campo de guerra, un bombardeo o una ejecución pública es “bella”. ¿Quién se atrevía a parecer tan frívolo como para reconocer la belleza en las fotografías de las ruinas del *World Trade Center* pocos meses después del atentado contra las Torres Gemelas? Las imágenes fotoquímicas o digitales que retratan la violencia no deberían contentar de ningún modo el paladar estético del espectador, esto es, no han de acercarse a la expresión artística, ya que así desvían la atención de la gravedad del tema representado y la dirigen hacia el nivel expresivo del medio de comunicación, comprometiendo en consecuencia el carácter referencial y documental de la imagen. Exactamente en este doble poder de los *mass media*, el de producir documentos a la vez que crear obras de arte, estriba el dilema deontológico que afecta a las nuevas tecnologías de duplicación de lo real: una fotografía de una masacre disparada hábilmente, con dominio de la técnica y gusto en la composición, envía señales contradictorias, puesto que como documento intima “¡Parad esta locura!” y al mismo tiempo, como obra de arte, sugiere “¡Qué espectáculo!”. De ahí que los fotógrafos, los directores y los teóricos más sensibles a las implicaciones morales de la visión del horror y del mal a distancia estén cada vez más interesados por los problemas planteados por la instrumentalización de los sentimientos y por los automatismos emotivos que se activan durante el seguimiento. En este esfuerzo analítico ha surgido un partido de fotógrafos-testigos que desde un enfoque moral creen más correcto volver lo espectacular no espectacular,

evitar la casi ineludible operación de embellecimiento del tema que las cámaras fotográficas ejecutan: ellos pretenden “afear”, enseñar el cuadro de la peor manera, con una función didáctica más moderna, que estimule una respuesta activa y no atenúe la reacción moral frente a lo degenerativo<sup>349</sup>.

Hemos rozado un punto realmente delicado y trascendental de la entera amplia diatriba sobre las representaciones socio-mediáticas de la violencia, del horror y del sufrimiento. Cuando en los medios de comunicación de masas fotoquímicos o digitales se trabaja y se aborda la ruina física, la vejación vergonzosa y la putrefacción corporal, es menester ceñirse a normas deontológicas y a códigos éticos muchos más restrictivos, mucho más rígidos de los que se emplean de costumbre en los demás territorios de la figuración: pues, ¿se insinúa entre renglones al hecho de que la violencia y el horror de las imágenes fotoquímicas es peor, más brutal, notablemente más destructivo que la de las imágenes pintadas u obtenidas sin ayudas “tecnológicas”? La respuesta a esta pregunta retórica la conocemos todos y es naturalmente sí, pero, pese a lo que nos sugiere el instinto en un primer momento, en realidad la exactitud de tal contestación está toda por demostrar: henos aquí ante la encendida disputa sobre el realismo de los medios ópticos de origen decimonónica. Seguro que todos estaríamos listos para aseverar que una fotografía tiene un poder inconmensurablemente mayor que el de una pintura a la hora de herir el ojo de los espectadores con temas insoportables. Ahora bien, ¿por qué? Más allá de postulados indemostrables y de tautologías redundantes, ¿qué es lo que nos hace contestar inmediatamente, sin vacilar ni un segundo, rebosantes de certeza? Es la común posesión de criterios de juicio profundamente arraigados en la cultura occidental de patrón griego lo que dispara dispositivos cognitivos que parecen tan infalibles, lo que nos induce a formular tales conclusiones sin sombra de duda. Ahora se revela preciso recuperar brevemente algunas argumentaciones esbozadas previamente que debatían sobre el significante expresivo, sobre los códigos y los soportes de representación en el contexto de la sociedad occidental. La pintura hasta el Humanismo es bidimensional,

---

<sup>349</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 70-71

no conoce la perspectiva, o sea la reproducción perfectamente especular del espacio, capaz de retener fielmente el instante espacio-temporal, inmortalizándolo. Para el conseguimiento de dicha conexión expresiva que conjuga tiempo y espacio habrá que aguardar el punto de fuga, popularizado en el entorno artístico renacentista por personajes del calibre de Brunelleschi y Masaccio, cuya obra, una vez más, se basa en el fundamento geométrico-matemático griego. Para la reproducción especular, no sólo de las líneas ortogonales del espacio, sino también de la entera realidad retínica que emana de la luz, será necesario esperar el siglo XIX y el invento de la fotografía, verdadero espejo dotado de memoria. Y aún más tarde, pero dentro del mismo siglo, se logrará capturar también el movimiento con el cine, coronando el sueño de una clonación completa de lo visible. Hoy en día todavía no sabemos si alguna vez será posible conseguir desarrollar la reproducción de lo real más allá de lo visible, en otras palabras, si se conseguirá hacer una réplica incluso de la tercera dimensión del espacio, creando una auténtica copia del mundo. Como puede notarse, este ideal recorrido progresivo hacia un realismo cada vez más totalizador en realidad se cifra exclusivamente en la paulatina conquista técnica de las herramientas para producir un calco visual del mundo, de modo que comparar la pintura, la fotografía y el cine no significa confrontar su “realismo”, constructo altamente artificial, elaborado culturalmente y por lo tanto sujeto a continuas modificaciones, sino cotejar su iconicidad. El realismo es una cualidad difícilmente definible de manera exhaustiva y válida a lo largo de la historia, la cual, más que otras, ha influido pesadamente en la percepción de los medios de masas, engendrando a menudo falsas ilusiones y fútiles controversias. La primera de esas tergiversaciones es justo la ausencia de distinción entre realismo e iconicidad, la cual es solamente “una” forma de realismo, igual de convencional que todas las demás. Con realismo normalmente se entiende, en campo artístico y mediático, la capacidad de crear un potente efecto de proximidad perceptiva entre autor y espectador de la obra gracias a un lenguaje expresivo tendente a la fiel y objetiva reproducción de lo real, o, por lo menos, centrado en el conseguimiento de la

verosimilitud. Tal semejanza, pues, nunca es total, sino que es una similitud “bajo algunos aspectos”, o sea relativa a algunos atributos físicos, semánticos o inmateriales de la realidad, seleccionados de modo arbitrario por el destinador, el destinatario y la comunidad de pertenencia con la intención de hallar un tácito acuerdo acerca de dicho código de representación realista. La iconicidad es algo diverso, algo parecido a un calco icónico, esto es, una similitud del producto artístico-mediático con la realidad referencial según un patrón visual, el cual se refiere a la construcción en perspectiva, al cromatismo, al movimiento, a la definición, a la textura *et cetera*. Al respecto Umberto Eco invita a la prudencia a la hora de analizar la definición de iconicidad proporcionada por Charles Morris en su famosa obra “Signos, lenguaje y conducta” de 1946, en la cual se lee que un signo es icónico en la medida en que tiene él mismo las propiedades de sus *denotata*, de sus marcas denotativas<sup>350</sup>. Eco precisa que la afirmación precedente es parcial o al menos vaga, puesto que el signo icónico no posee las propiedades del referente, más bien codifica culturalmente una transformación, una transcodificación que convierte la estructura cognitiva de unos datos perceptivos en un registro expresivo diferente: el signo de por sí no comparte ninguna característica física u objetiva con la realidad a la que remite, se limita a simular unas condiciones perceptivas o a aludir a algunas componentes suyas, no hace más que ofrecer unos estímulos sustitutivos<sup>351</sup>. Igualmente, cuando Charles Sanders Pierce nos dice que un signo es icónico en el caso de que pueda representar a su objeto sobre todo por semejanza<sup>352</sup>, en realidad está soslayando deliberadamente el meollo de la cuestión. ¿Qué es la susodicha semejanza? ¿En qué reside? Incluso en geometría, un ámbito estrictamente racional y matemático, el concepto de semejanza es una mera convención, ya que en la comparación entre dos figuras se aprende a considerar exclusivamente algunas características y a

---

<sup>350</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, p. 327

<sup>351</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 327-330

<sup>352</sup> Abbagnano N., 1995, *Storia della filosofia. La filosofia dei secoli XIX e XX. Dallo Spiritualismo all'Esistenzialismo*, vol. 6, TEA, Milano, pp. 344-348



dejar al margen las otras: en geometría se estudia que dos figuras son semejantes si son iguales en todo salvo en el tamaño, pero descuidar el tamaño no es nada natural en la vida de todos los días, así que tal tipo de semejanza descansa sobre una convención cultural<sup>353</sup>. Por otra parte, ¿qué decir, pues, del iconismo de los grafos? Hemos de asumir que se trata de pura y abstracta metáfora, por cuanto su isomorfismo no satisface los requisitos del concepto geométrico de semejanza: este se asocia a la relación visual entre las propiedades espaciales, mientras que en los grafos la relación visual cede el sitio a la estructuración lógica del pensamiento<sup>354</sup>. Pues bien, para Pierce los símbolos están relacionados arbitrariamente con su referente, los índices están físicamente relacionados con su referente y finalmente los iconos son semejantes a su referente. No obstante, la verdad es que todos los signos son “artificiales”, fruto de una asociación más o menos arbitraria, establecidos culturalmente. De ahí que resulte sumamente complejo distinguir entre los tres tipos de signos y especificar la índole de los iconos, los cuales estimulan en nosotros una estructura perceptiva similar a la que genera el objeto representado sólo en virtud de normas culturales que se aprenden en la vida comunitaria. En oposición a las teorías que sostienen la naturalidad de los signos icónicos existen demostraciones satisfactorias de su convencionalidad. Varios son los casos de artistas que realizaron imitaciones que a nosotros en la actualidad parecen impecables y que, cuando aparecieron por primera vez, fueron rechazadas por ser poco realistas; igual de numerosos son también los ejemplos contrarios de artistas que en su época fueron aclamados como maestros de realismo y que hoy, a distancia de siglos, se aprecian por muchos otros méritos pero no exactamente por su capacidad de retratar de manera verista. Ello significa que en los primeros casos citados el artista elaboró una transcodificación, una personal forma de semejanza, según reglas no asimiladas todavía por el conjunto social; en los segundos ejemplos, en cambio, nosotros, en calidad de hombres modernos contemporáneos, desconocemos la eficacia

---

<sup>353</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 330-336

<sup>354</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 330-336

comunicativa de expresiones que pretendían ser realistas porque estamos acostumbrados a diferentes pautas de transformación de la realidad visual en marcos fieles, “semejantes”. Las pinturas primitivas y rupestres nos parecen muy poco “icónicas”, pero, por su parte, en la historia de las artes visuales se encuentran representaciones muy “icónicas”, para nuestros ojos, que no conseguían ser aceptadas en cuanto tales y que luego, a medida que los destinatarios iban acostumbrándose, fueron elevadas a nuevo modelo icónico dominante. Nótese que al constituirse un nuevo paradigma icónico, éste modifica también la percepción de la naturaleza, de la realidad, la cual se filtra a través de las nuevas convenciones psico-cognitivas, gestando una particular influencia mutua entre percepción biológica y construcción cultural del sentido. Representar icónicamente el objeto quiere decir, entonces, transcribir por medio de artificios gráficos o de otro género las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura, al definir sus propios entes, se refiere a algunos códigos de reconocimiento que localizan rasgos pertinentes y distintivos del contenido. El código de representación icónica establece pues cuáles artificios gráficos deben corresponder a los rasgos del contenido, esto es, a los elementos pertinentes fijados por los códigos de reconocimiento. Sin que se llegue nunca a una correlación permanente e inmutable entre rasgos del contenido y artificios gráficos destinados a representarlos, se deja abierto un juego de interacción entre la parcelación conceptual de la realidad y la expresión visual convencional de los elementos reales identificados. Hagámos hincapié sobre ello, la iconicidad o el iconismo no es más que una forma de realismo, el cual surge como el conjunto de toda una serie de convenciones comúnmente aceptadas. La iconicidad, a pesar de su complicada colocación y clasificación dentro de las teorías semióticas, en las cuales sigue siendo una aporía, se ha vuelto un paradigma interpretativo indiscutido del realismo en época moderna. Ahora pasemos por alto las sutiles disquisiciones que atañen a la disciplina semiótica y demos por válida la definición simplista y reduccionista que solapa la iconicidad con la relación de semejanza visual entre el signo y el referente. Es el utilizzo enmarcado culturalmente lo que indica como

acercarse a los medios de comunicación de masas, qué esperarse de éstos y cómo enderezar su desarrollo; de modo que, igual que de una época a otra cambia radicalmente el concepto de objetividad y verdad, lo mismo acontece con el de realismo, que antes de finales del siglo XIX se inspiraba en ideologías y convenciones muy diferentes. Cuando nació la obra lírica en el entorno itálico, ésta no despertó preocupación alguna relativa al realismo de su representación expresiva, el cual, hasta aproximadamente el siglo XIX, parecía lo bastante satisfactorio como para abandonarse a la ilusión de realidad. Claro está, nuestra percepción hodierna de los mismos estilemas comunicativos no puede por menos que advertir con maravilla la fuerte codificación y artificialidad de la obra, que, prescindiendo del que agrade o no, queda como un lujoso fósil de un mundo del espectáculo visual que ya no existe. De la idéntica manera, es muy probable que dentro de cincuenta años nuestro cine más realista parezca excepcionalmente artefacto e inverosímil. A tal propósito merece la pena mencionar la invectiva que uno de los intelectuales italianos más importantes del siglo XIX, Luigi Pirandello, conocido universalmente por su poética de las máscaras y del humorismo, lanzó en 1929 contra el cine sonoro, en su artículo en el periódico "*Corriere della Sera*" titulado "*Se il film parlante abolirà il teatro*"<sup>355</sup> ("Si la película parlante suprimirá el teatro"). Razonablemente cabe pensar que Pirandello atacó el cine hablado por el temor de que pudiera tomar ventaja sobre el teatro y la literatura, aunque poco tiempo después el mismo literato escribiría para el cine guiones importantes como "*Acero*", película rodada por Ruttman en 1933. Sin embargo, sus primeras críticas contra el cine sonoro versan exactamente sobre su total ausencia de realismo, cosa que para nosotros hoy puede sonar incomprensible. En cambio Pirandello, en calidad de intelectual de su época, asevera que es sumamente artificioso y molesto oír hablar incongruentemente las imágenes fotográficas de los actores con una voz transmitida de manera mecánica por unos altavoces. Insiste en que "los actores pierden la esencia del actor teatral [...] porque su acción, la acción

---

<sup>355</sup> Brunetta G. P., 2004, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano, p. 70

viva de su cuerpo vivo, ya no está: está sólo su imagen”<sup>356</sup>. Él continúa sosteniendo que “la palabra, además, desmorona toda ilusión de realidad, ya que la voz es una característica de los cuerpos vivos, mientras que en el cine no están los cuerpos de los actores, como pues pasa en el teatro, sino más bien sus imágenes fotografiadas en movimiento; y las imágenes no han de hablar, se observan solamente”<sup>357</sup>. En efecto, incluso actualmente debemos ser conscientes de que afirmar que el cine es más realista que el teatro, o más “icónico”, si queremos, constituye una gran ingenuidad. La fragmentación de los cuerpos y de los lugares obrada por el montaje, el continuo cambio de punto de vista y la música extra-diegética ¿en serio son más realistas que un actor de carne y huesos maquillado sobre un escenario teatral, el cual dispone de la relación tridimensional *in praesentia* con los espectadores? Sí, es verdad, para nosotros es así, pero exclusivamente porque rige tal convención que aprendimos en nuestro entorno. Y enfrentándonos al problema de raíz, ¿por qué la imagen en perspectiva y la fotográfica resultan indescifrables para algunas poblaciones indígenas de Oceanía? ¿Será porque son “primitivos” o más bien porque más allá de las convenciones una imagen muda, plana y pequeña no tiene nada de realista, de “icónico”? Un rastro muy débil, codificado en un soporte bidimensional, de la realidad visible es un simulacro extraordinariamente vago e imperfecto de la vitalidad, de la fisicidad y de la complejidad de lo que pretende retratar. Es un error muy grave olvidarse de ello. Nadie puede verdaderamente creer que es capaz de demostrar que el mismo teatro de Pirandello, el cual hemos llamado a debatir, con su índole metalingüística, con su poética del humorismo encauzada a derribar las máscaras falsas que se llevan en lo cotidiano, es menos realista que una película. Por otra parte, por ejemplo, con respecto a la tragedia de la Guerra Civil española, ¿acaso el cubismo del cuadro “Guernica” de Picasso es menos realista que un noticiario documental que se remonta al conflicto? No es posible, más bien, que la obra de arte cubista, por muy “expresionista” e “informalista” que sea, al final

---

<sup>356</sup> Brunetta G. P., 2004, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano, p. 72

<sup>357</sup> Brunetta G. P., 2004, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano, p. 73

utilice un registro más verosímil, en el sentido de que logra comunicar la sensación de destrucción, tormento y dolor mucho mejor que una “fría” reproducción fotocinematográfica? O, también, recuperando otro ejemplo que analizamos, expresa mejor la insensatez de la carne destinada a podrirse y de la caducidad del ser humano una sencilla fotografía referencial de un cadáver o la pintura terrible y despiadada de Francis Bacon? Mirémos el asunto desde otro enfoque, dando por sentado que la inmensa mayoría de los artistas rechazaron el realismo visual, cuál siguiendo la corriente introspectivo-abstracta, cuál la extrañante-metalingüística, ¿significa entonces que se ha perdido irremediablemente la confianza en la posibilidad de pronunciarse con convicción respecto a la realidad? ¿Que todo autor ha perdido la esperanza y el interés por llegar a comprender y conocer la realidad? Claramente las cosas no están así. Es que, lo repetimos una vez más, realismo no significa calco icónico (y, en rigor, iconismo no es sinónimo de semejanza objetiva y material): razonar en estos términos equivale a permanecer dentro de un paradigma interpretativo errado, viciado por prejuicios culturales que se remontan a las raíces más profundas de la civilización occidental. Confundir el realismo con la capacidad técnico-artística de reproducir convencionalmente la dimensión visual de la realidad, lleva a operar una grosera simplificación de lo real. Interpretar el realismo de esta forma significa dejarse subyugar por el relativismo cultural, a causa del cual sólo en Occidente, que reconoce sus raíces en el pensamiento griego antiguo, se da por descontado el juzgar la fuerza realista de todo “artefacto humano” según su capacidad de duplicar artificialmente lo visible. Como consecuencia de este importante bagaje cultural que nuestra civilización lleva consigo, siempre se ha creído que realismo significa realismo visual, y todavía hoy se piensa acorde a tal tesis. Pero desde el Impresionismo en adelante el arte, empujada por el contexto mediático, ha descubierto la inagotable riqueza que posee el término “realismo”. La definición más amplia e inclusiva que puede darse de éste es la siguiente: la capacidad de hacer descender lo trascendente en lo inmanente, o de hacer visible lo invisible. Dicho de manera diferente, el realismo consiste en el poder de representar

en un “texto” las leyes fundamentales que regulan la conducta human, describir su funcionamiento. Todo ello revela como el realismo a fin de cuentas no sólo no necesita el calco icónico, sino que debería siempre evitar limitarse al plano de la realidad retínica, para desentrañar el sentido profundo del universo. Conforme a esta perspectiva la representación realista no tiene nada que ver, o no está en una relación de estricta dependencia, con la reproducibilidad técnica de lo visible, el cual no es más que una mínima parte de la inmensa complejidad de lo real. Por consiguiente los medios fotoquímicos, que permiten conseguir un calco icónico parcial de lo que perciben nuestros ojos, no son a la fuerza más realistas que los demás medios; de la misma manera los artistas que en sus obras utilizan imágenes fotoquímicas no obtienen automáticamente una mayor forma de realismo. Por lo tanto el arte moderno también, no obstante el alejarse o el trastocar lo fotoquímico, a pesar de que no cuenta con los estándares del realismo visual acuñados en Occidente, puede ser realista. Claro, se trata de otro tipo de realismo, que se encomienda en particular modo al intelecto, más que a la vista. Se trata de una reflexión que en muchos aspectos recuerda la especulación del vanguardista tubularista, y además intelectual ideólogo, Fernand Léger. Él opina que “el valor realista de una obra es perfectamente independiente de toda cualidad imitativa”<sup>358</sup>, que los impresionistas, primitivos de una nueva era pictórica, fueron los primeros en liberarse del perfil imitativo. E introduce la distinción entre realismo visual y realismo de concepción: el realismo visual de Léger es lo que hemos llamado realismo fotoquímico, u óptico-retínico, realismo que se basa en el iconismo; el realismo de concepción, en cambio, es lo que en el mundo del arte, desde el Impresionismo en adelante, prevalece sobre el realismo visual y sobrepasa la materia visible. No debe creerse que, a raíz de la expulsión de la esfera sensible visual de la percepción, el realismo de concepción no tiene la misma energía verídica, la misma aguda fuerza y capacidad comunicativa del realismo visual. En conclusión, el pacto tácito estipulado entre los medios fotoquímicos y el arte establece que los primeros han de

---

<sup>358</sup> Léger F., 1975, *Funciones de la pintura*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, p. 15

hacerse cargo del realismo visual, u óptico-retínico, y que la segunda debe ocuparse del realismo de concepción. De modo que el arte, tras el nacimiento de la fotografía, del cine y de la televisión, sintió que era preciso un giro en el contexto socio-cultural, una redistribución de deberes y papeles. Frente a la superioridad mimético-icónica que se reconoció a los medios fotoquímicos el arte tuvo que abdicar su propia función tradicional de espejo de lo visible, para dedicarse a hacer visible lo invisible: alejándose de lo icónico o trastocándolo, su misión se ha convertido entonces en la de expresar lo que los ojos no pueden visualizar, la de representar la esencia más íntima e impalpable del ser humano y de su cosmos.

Una vez aclarados los cimientos relativistas y aleatorios en los que se apoya el concepto moderno occidental de realismo, explicado que cierta interpretación falaz del principio de iconicidad informa el realismo en época moderna, y asimismo aclarado que los medios de masas fotoquímicos poseen el cometido de abordar dicho realismo icónico, ahora aparece evidente el porqué generalmente las imágenes de horror y violencia, para los hombres occidentales del siglo XX y XXI, son mucho más escalofrantes si obtenidas mediante *mass media* fotoquímicos y mucho menos si realizadas sobre lienzos. De ahí que el sistema censorio embista con todo su poder represivo los medios de comunicación de masas que brindan a la muerte y a la sangre la ocasión de manifestarse brutalmente, exigiendo que se reduzcan lo más posible dicho tipo de contenidos obscenos. A los medios fotoquímicos en principio no se les concede la menor concesión con respecto a tales contenidos, porque se les atribuyen mágicas propiedades intrínsecas de objetividad, se les considera grabación irrefutable, testimonio mecánico que barre de una vez el riesgo de falsificación connatural a todo informe verbal o escrito, a toda obra de arte. A pocos parece importar que cada imagen, vídeo o filmación surge necesariamente desde un punto de vista de algún sujeto individual, que inevitablemente alguien ha organizado el encuadre o la puesta en escena, que puede que las imágenes mecánicas sean resultado de manipulación igual que una pintura. No, existe como un juego de prestidigitación que oculta todas estas consideraciones, tanto más

si en los documentos fotocinematográficos se borra deliberadamente toda huella de artisticidad, alcanzando así el artificio refinado del llamado “efecto verdad”<sup>359</sup>. Imágenes borrosas con cámaras en mano, audio “sucio”, luces naturales, rodaje en exteriores, prohibición del uso de la música extradiegética: son sólo unos de los expedientes expresivos que forman un verdadero código de reglas técnicas para seguir si se quiere conseguir el antedicho “efecto verdad”, una ficción hábilmente orquestada al igual que lo que acontece en cualquier plató hollywoodiense. Con todo y con eso, nada puede esfumar la ilusión de objetividad de los *mass media* fotoquímicos, que no solamente graban, sino que llegan hasta crear la misma realidad. Basta con una pizca de astucia para soslayar la cuestión de la subjetividad del fotógrafo o del cámara, contando con todo el peso del testimonio automático, sin la mancha del registro artístico, el cual suele equipararse a un verdadero engaño. Es usual leer acerca de la irresistible identificación entre la cámara fotocinematográfica y el arma de fuego, entre la acción de apuntar a un tema y la de apuntar a un ser humano. Hacer la guerra y disparar fotografías sono actividades asimilables: un insigne esteta de la guerra, Ernst Jünger, escribió que “la misma inteligencia que produce armas capaces de localizar al enemigo con extrema precisión en el tiempo y en el espacio se aplica también para conservar hasta en los menores detalles los grandes eventos históricos”<sup>360</sup>. Efectivamente el término inglés *shooting* se utiliza ordinariamente tanto entre los fotógrafos para indicar una sesión de trabajo en la que se realizan una serie de relámpagos fotográficos en rápida sucesión, como en el mundo del cine para aludir al rodaje de una película, como en la caza, en los tiroteos, en los homicidios y en los fusilamientos: *shooting* en castellano significa indistintamente “sesión fotográfica, rodaje, caza, tiroteo, asesinato, fusilamiento”. Para decir verdad, incluso el idioma español, aunque menos, fusiona estas dos áreas semánticas en el mismo verbo “disparar”, que puede emplearse para referirse a la acción de lanzar

---

<sup>359</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

<sup>360</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 57-58



un proyectil con un arma o para señalar la operación de accionar el disparador de una cámara fotográfica. El caso es que el acto agresivo, homicida y predatorio de atacar y matar a la presa o a la víctima se asocia a la práctica fotocinematográfica. Aquellos que fotografían o ruedan van de caza, y el símil no es reciente ni pertenece sólo a la sensibilidad del siglo XX: Oliver Wendell Colmes, americano de Boston, a mediados del siglo XIX describe la fotografía como un caza en la que el cazador captura la presa, guarda su piel y abandona la canal<sup>361</sup>. En esta “piel” de las cosas se esconde su quintaesencia, para el hombre moderno: esta reproducción pelicular y visual del mundo que es la fotografía o el fotograma constituye un residuo físico, material, tangible, objetivo que se saca directamente de los entes, y cuya trascendencia supera mucho la de los cuerpos enteros, nada más que un fardo inútil. La analogía entre los instrumentos de reproducción óptica y los de caza o bélicos estriba en el conseguimiento de un “trofeo” fenoménico y metonímico que valga como prueba objetiva de la efectiva posesión, que resulte más importante de la misma presa en sí. Como la cabeza disecada del animal cazado es garantía de su captura y vale más de la canal, de la misma manera la fotografía o el fotograma se perciben en cuanto emanación directa y objetiva de la realidad, en cuanto su capa material que cobra un peso incomparablemente superior al de la realidad misma. Sobre la base de tal presunta y nunca comprobada objetividad y veracidad, se entiende por qué incluso las manipulaciones más evidentes adquieren un realismo indudable en el momento en que se retratan mediante medios fotoquímicos, a través de máquinas ópticas. Todo el mundo se olvida, o finge olvidarse, de que el universo fotoquímico no es nada inmune contra los intentos de distorsión engañosa, contra las adulteraciones bien planeadas. Hechizados por los trucos de la técnica, los sujetos no reparan en el que toda fotografía o filmación puede leerse de manera diferente según los pies de imagen, en el que la dimensión narrativa contextual modifica el dato perceptivo, en el que la memoria y el tiempo alteran las imágenes. No lo hacen, no obstante el haber pasado ya casi un siglo desde cuando el teórico

---

<sup>361</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 33

de la vanguardia cinematográfica rusa Lev Kulešov demostró el papel crucial del montaje, del comentario y de nuestras creencias previas en la interpretación de datos aparentemente neutros y objetivos. El teórico y cineasta cogió un primer plano bastante inexpresivo de un hombre, sucesivamente le yuxtapuso tres diferentes imágenes, una de un plato de sopa, una de un cadáver y una de una mujer desnuda, y comprobó que en los tres diferentes casos los espectadores atribuían al rostro del hombre del primer plano, respectivamente, la sensación de hambre, de tristeza y de excitación. El sagaz experimento puso de manifiesto que un plano aislado no posee ningún sentido especial de por sí, sino que lo toma de lo que lo precede, de lo que lo sigue y de la más general estructura narrativa en la cual está envuelto. El espectador, pues, trata siempre de establecer una conexión lógica entre dos encuadres que se siguen y que no tienen necesariamente un enlace directo. El espectador no puede sino crear nexos y por lo tanto cabe fácilmente dar la vuelta al sentido, orientarlo, guiar al observador en la interpretación de lo que ve. El director puede aspirar a alcanzar ciertos efectos mediante el montaje, influyendo así en la reflexión del espectador: es el llamado “efecto Kulešov”. De ahí que la ilusión y el artificio de objetividad connatural a los medios de comunicación de masas fotoquímicos sea algo bien consabido y que, sin embargo, rara vez se tiene en consideración, sobre todo si se utiliza adrede un lenguaje comunicativo pseudo-amateur típico de los diletantes. Tal particular estratagema expresivo cubre con una pátina de verismo incluso la más postiza de las puestas en escena o, de todas formas, hace realmente ardua la empresa de distinguir entre lo falso y lo verdadero. Al respecto es imposible no citar la más célebre fotografía disparada por el gran fotógrafo de guerra Robert Capa, arquetipo del profesional comprometido: muchos estudios acreditados sostienen que “Muerte de un miliciano”, todo un símbolo de la Guerra Civil española, es un falso histórico, poniendo en entredicho una de las obras maestras indiscutidas del arte fotográfico. Por otro lado se sabe con certeza que Gardner y sus colegas durante la Guerra de Secesión estadounidense no

fotografiaron sus temas y sus personajes así como los encontraron<sup>362</sup>: fotografiar quiere decir componer, poner en pose, y el deseo de rediseñar los elementos constitutivos de la imagen no deja de estar presente ante cualquier tema, tanto natural como humano, tanto de sujetos vivos como muertos. El equipo de Brady volvió a sistematizar y movió algunos de los soldados caídos en Gettysburg: la fotografía titulada “Refugio de un tirador de élite rebelde, Gettysburg” retrata en realidad el cadáver de un soldado confederado que fue trasladado del lugar en el que falleció a otro más fotogénico, un recoveco realizado con unas piedras a lado de una barricada, sobre la cual Gardner apoyó como objeto de escena un fusil<sup>363</sup>. El descubrimiento de que muchas de las imágenes canónicas de la fotografía de guerra de los orígenes son fruto de una puesta en escena o de que sus temas fueron recolocados no es nada raro: también el primer reportero de guerra, Roger Fenton, durante la guerra de Crimea, y otro pionero como Felice Beato, en Asia oriental, cambiaron muchos elementos del paisaje, moviendo balas de cañón y huesos humanos<sup>364</sup>. Lo raro no es el hecho de que muchas de las fotografías más emblemáticas del pasado, entre las cuales algunas de la Segunda Guerra Mundial, como la de la bandera americana izada en la isla de Iwo Jima el 23 de febrero de 1945<sup>365</sup>, son un montaje o una reconstrucción. Lo raro es que quedemos sorprendidos al descubrirlo, y que nos sintamos decepcionados por ello, cuando en cambio unos *tableaux vivants*, unos cuadros vivientes tan perfectamente organizados, tan elegantes, han de ser el resultado de una atenta dirección, la cual quizá beba, además, de iconografías muy eficaces, como la religiosa. Aun así, nos gusta pensar que las fotos coronan siempre los momentos culminantes de la muerte o del amor, que las escenas no son la pura invención de un fotógrafo, el cual debe coger desprevenidos sus temas e individuos, casi fuera un espía que

---

<sup>362</sup> Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, pp. 18-21

<sup>363</sup> Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, pp. 18-21

<sup>364</sup> Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore Roma, pp. 22-25

<sup>365</sup> Madesani A., 2005, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano, pp. 112-116

pretende sonsacar unos secretos. Pues las fotografías y las filmaciones son representación, no grabación, y para ser hitos de su tiempo, para ser representativas, además de ser representación, han de poseer unos requisitos que difícilmente pueden nacer de un concurso de coincidencias fortuitas. De todos modos, prescindiendo de todo ello, incluso cuando, por razones obvias, no puede caber la menor duda acerca de la autenticidad de lo que enseña una fotografía o un vídeo, sin embargo no cabe igualmente borrar toda sospecha de simulación. Hablamos de una simulación de otro género, como la que se halla en todas esas situaciones en las cuales la misma presencia de un aparato fotocinematográfico engendra los hechos, los induce a surgir donde quizá no hubieran nacidos espontáneamente. Es el caso por ejemplo de la fotografía disparada por Eddie Adams en 1968, que muestra el jefe de la policía sudvietnamita, el general de brigada Nguyen Ngoc Loan, mientras mata a un sospechoso de ser vietcong en una calle de Saigon: se trató de un montaje orquestado por el general Loan, que condujo al preso, con las manos atadas detrás de la espalda, en la calle donde estaban reunidos los periodistas; no habría llevado a cabo esa ejecución somaria de no haber estado allí los periodistas con sus cámaras para testificarlo<sup>366</sup>. La pseudo-objetividad detentada por las herramientas de representación fotoquímicas hace que sus productos suelen estar acompañados por pies de imagen neutros, informativos, cosa que contribuye a proporcionarles más credibilidad todavía. Se apunta rápidamente una fecha, un nombre, un lugar, dejando a la realidad autorreferencial de las imágenes el cometido de ilustrarse por sí sola. Sería muy extraño encontrar algunas fotografías de reconocimiento aéreo sacadas durante la Primera Guerra Mundial (la primera en que las cámaras fueron utilizadas ampliamente para adquirir informaciones militares<sup>367</sup>) con pies de imagen que rezan “¡Está a punto de verificarse una masacre inhumana!”, o asimismo sería desorientador ver una radiografía de una fractura múltipla que lleva

---

<sup>366</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 51

<sup>367</sup> Scurati A., 2003, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, Donzelli Editore, Roma, p. 67

escrito “¡Es muy probable que el paciente se quede cojo para el resto de su vida!”. De la misma manera no tiene ningún sentido que la voz del cámara fotocinematográfico hable en nombre de la fotografía o del vídeo con el fin de garantizar su veracidad, como hace en cambio Goya en “Los desastres de la guerra”, donde llena las imágenes de comentarios terribles y anotaciones que certifiquen su presencia. Con las fotos y los vídeos es obvio, descontado, redundante y tautológico añadir que el autor vio y que eso corresponde a la verdad. Es más, el autor no es un autor, ¡las máquinas fotoquímicas son las autoras! Justo aquí se cela la gran trampa, en la creencia que la imagen fotocinematográfica no es más que un informe transparente, una grabación automática que franquea el problema de la subjetividad de las fuentes históricas.

El corolario de tales profundas y arraigadas convicciones, la otra cara de la moneda del realismo total otorgado por los medios de comunicación de masas fotoquímicos, es que es menester adoptar medidas drásticas para conjurar el peligro de ver la población afectada duramente por sus efectos rompedores, casi iguales a los que provocaría la experiencia directa de los sucesos retratados. Lo que significa evitar que aquellos espejos que son los medios fotoquímicos no reflejen esos aspectos de la realidad que se consideran nocivos. Claro está, tras los pretextos del interés y de la preocupación por la sensibilidad de los ciudadanos, se agitan dinámicas de poder tendentes a manejar la opinión pública y a mantenerla a oscuras respecto a delicadas temáticas socio-políticas. De ahí las disposiciones en ámbito bélico, ya a partir del primer desastroso conflicto cubierto fotográficamente, el de Crimea<sup>368</sup>, que prohíben fotografiar a los muertos, a los enfermos y a los mutilados: que, en definitiva, obligan a mantener la guerra fuera del encuadre, en calidad de gran ausente. En la guerra en Vietnam el ablandamiento de la censura en relación con la primera cobertura televisiva de una guerra transformó la transmisión planetaria del conflicto en su crítica acérrima y global, provocando la derrota del ejército nacional en patria, antes que en el territorio extranjero. Ello sirvió de lección para los

---

<sup>368</sup> Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, pp. 22-25

comandos militares, los cuales comprendieron qué impacto ciertas imágenes podían tener en el público en patria. De hecho, a raíz de la guerra en Vietnam, se creyó oportuno hacer que los medios de comunicación no inspiraran a la gente dudas sobre la lucha en curso y, más aún, no difundieran material propagandístico contra la guerra. He aquí, pues, el silencio y la ceguera mediática total alrededor de las campañas militares británicas en las islas Falklands, las borrosas y lejanas imágenes de relámpagos en la oscuridad durante las guerras del Golfo, o también las operaciones militares en Afganistán completamente inaccesibles para los reporteros. En cuanto fotocopia fiable de la realidad, los medios fotoquímicos se ven amordazados por la censura, que teme intensamente su afamado realismo, y que diferentemente concede mucha más libertad a los medios, en su acepción más vasta, “tradicionales” que no se valen de técnicas mecánicas de reproducción del mundo. No pasa desapercibido el hecho de que, conforme al paréntesis que nos ha instruido en la controversia del realismo, creer que solamente el significante fotoquímico posee potencialidades altamente perturbadoras a la hora de retratar el mal, la violencia y el horror, es síntoma de falta de penetración intelectual. Según la psique del sujeto que se encuentre siguiendo la violencia y el horror representado mediáticamente, podría sin duda revelarse más escalofriante, terrorífico, aniquilador y “realista” un cuadro de Francis Bacon o de Munch, un libro espeluznante como “Si esto es un hombre” de Primo Levi, con respecto a muchas espantosas fotografías presentes en los archivos de la policía científica o de los médicos forenses. Una lectura profunda y envolvente de una obra como la de Levi, así como una contemplación reiterada e insistente de ciertas obras de Bacon o Munch, pueden despertar un ansia, un malestar, una inquietud incomparablemente superiores a las que pueden engendrar una foto o un vídeo, en virtud de su capacidad de excavar en el ser humano más allá de sus manifestaciones físicas y visuales. Asimismo, el significante no fotoquímico puede inducir a pensamientos y a reflexiones igual de peligrosos o incluso más peligrosos, para quienes dirigen los órganos estatales, que cualquier otro tipo de indiscreción o

exclusiva fotográfica/fílmica. ¿Tienen un fundamento serio, entonces, las recriminaciones dirigidas exclusivamente hacia los *mass media* fotoquímicos para que asuman una actitud más “cauta” y de auto-censura, de cara al horror y a la violencia, debido a su mayor “realismo”? Incluso en lo concerniente al escrúpulo ético relativo a los miramientos por las víctimas reales que se vuelven objeto de representación mediática, ¿acaso es más “respetuoso”, por ejemplo, pintar un ahorcamiento antes que fotografiarlo o filmarlo? Sí, porque aquí se halla la entraña de la discusión, muy difícilmente hoy en día nos afanaríamos por evitar que se exhiban las representaciones de un pintor que se dedica a retratar atrocidades, aun si realmente perpetradas en perjuicio de sujetos que poseen un rostro, un nombre y un apellido. Esta sería arte, representación, toma de posición o libre expresión, cuyo buen gusto sería quizá opinable, pero que no dejaría de ser algo medianamente tolerable: lo importante es que no se saquen fotos y no se grabe, lo que sí, en cambio, es sumamente indecente. Resulta patente que el apelar a una censura más estricta para los medios de comunicación de masas fotoquímicos se funda en prejuicios y distorsiones culturales en torno al variopinto concepto de realismo, ya que la violencia y el horror pintados, esculpidos o relatados no son más “leves” que los fotocinematográficos, y ni siquiera son más “respetuosos” hacia las víctimas, cuyos sufrimientos no cambian según el significado empleado para representarlos.

Además, la disputa ya muy encendida sobre la representación mediática de la violencia y del horror, se agudiza cuando las variadas problemáticas trazadas se extienden al público de los llamados sujetos débiles, niños y menores de edad, cuyas herramientas de discernimiento se consideran reducidas e insuficientes. Su contacto con el horror y la violencia de los grandes medios de masas tradicionales y no puede, por norma general, fácilmente organizarse y controlarse mediante prohibiciones de entrada al cine o impidiendo la venta a los menores de edad de revistas, periódicos, CD, videocintas, DVD y videojuegos que transmiten contenidos arriesgados. El verdadero problema surge con los contenidos televisivos y, recientemente, con los de la Web, dos medios de comunicación cuyo acceso

no presenta fuertes barreras y en relación con los cuales no cabe tomar medidas parecidas a las recién descritas más arriba. Por doquier no se hace más que oír decir que los niños están desprovistos de las coordenadas psico-cognitivas indispensables para distinguir cuando un suceso violento o una escena terrorífica son un calco fotoquímico de una realidad acontecida en el mundo y cuando, en cambio, son producto de la ficción, de la imaginación. ¿Qué solución se propone entonces? Vimos precedentemente que censurar los contenidos ficcionales, limitar la violencia y el horror a la necesaria información de actualidad, ya de por sí filtrada y depurada de imágenes demasiado explícitas, no es suficiente. La censura, para cancelar de raíz todo potencial elemento objeto de emulación nociva, tendría que ampliar su radio de acción como una mancha de aceite, hasta abarcar prácticamente la mayor parte de lo real y englobar incluso áreas que *stricto sensu* no tienen nada que ver con la violencia y el horror. Se empezaría, pues, por prohibir a las personas beber alcohol y fumar tabaco en público, dado que los niños, indefensos e predispuestos a la imitación, tienden a emular los malos ejemplos, acarreando graves daños a su salud. A este paso, tamaña ansia oscurantista, semejante afán censorio, aun si se limitara al campo de los medios de masas, acabaría por convertirse en un menoscabo inconcebible de la libertad de expresión, para los productores de contenidos, y de elección, para los consumidores. Si la censura no parece viable, podría discutirse, al menos para la televisión, de una auto-reglamentación relativa a las escenas de horror y violencia por parte de las cadenas emisoras, que indique franjas horarias protegidas y lime los excesos visuales. Ello puede establecerse, y de hecho una auto-reglamentación existe casi en todas las cadenas mundiales, pero en fondo no se hace más que ignorar las efectivas causas de los problemas, librar a las familias de sus responsabilidades y por lo tanto desautorizarlas: de este modo son el Estado o la particular cadena televisiva los que se encargan de decidir lo que es bien y lo que es mal. Mientras tanto, quién sabe por qué se sigue emitiendo las veinticuatro horas programas deplorables y no existen contra ello cruzadas igual de vehementes que las para acabar con la



violencia y con el horror en los *mass media*; quién sabe por qué a nadie se le ha ocurrido hacer notar que tal vez sean necesarias una pausas, unos momentos del día en los cuales cesar las transmisiones: por ejemplo, un apagón total a la hora de la comida y de la cena consentiría a los miembros de la familia, sentados alrededor de la mesa de su casa, conversar e intercambiar las ideas, recuperando en parte aquel famoso diálogo del cual se denuncia la desaparición. Pues no, no hay tregua en el flujo televisivo ininterrumpido e sobre todo en el suministro constante de idioteces vergonzosas, aún más poderoso durante las horas de reunión familiar en el hogar: las ganancias económicas y las lógicas de mercado están por encima de todo. Cuidado, nos guardamos bien de elevarnos a catequistas y a críticos del sistema económico que rige la industria televisiva, pero es suficiente un razonamiento muy sencillo para comprender que la gran atención exteriorizada en beneficio de las audiencias planetarias, la voluntad de apartarlas amorosamente del dolor y del peligro que las rodea, esconde una estrategia de imagen de las cadenas en cuestión con el fin de parecer solidarias con una mayoría moralista. La misma que podría y debería preocuparse más del escandaloso nivel general de la programación televisiva diurna, en vez de hilvanar una verdadera “caza de brujas” contra el horror y la violencia. Sin contar con que, si los padres no son capaces de educar o de hacerse escuchar por sus hijos, y por eso piden a los directivos televisivos que eliminen programas o los aplacen en franjas horarias de audiencia mínima, no será ciertamente la existencia de franjas protegidas lo que les impedirá a los jóvenes asistir a los programas que deseen. Por lo que respecta a la nueva tecnología de Internet, el discurso sobre la autoridad de los padres, sobre sus responsabilidades y deberes, es exactamente el mismo. Con la diferencia que, si obligar a nuestros hijos a no encender la televisión en nuestra ausencia es en sustancia imposible, en cambio en Internet existen unos ardidés permitidos por la evolución tecnológica digital: el padre que teme que su hijo pueda quedar traumatizado por ciertos contenidos y no confía en él, tiene la posibilidad de activar las configuraciones de seguridad de las cuales todo navegador está provisto; y

si sospecha que su hijo puede soslayar tales restricciones, tiene disposición el extremo recurso de las llaves *hardware*, ya en comercio, que desconectan físicamente el módem. Sobra decir que toda restricción coercitiva utilizada en nuestro propio ordenador para impedir a nuestros hijos que accedan a Internet constituye una humillación para la figura del padre, la cual, al recurrir a dichos expedientes, se menosprecia a sí misma. En lugar de la censura o de sistemas restrictivos de escaso éxito, ¿no sería preferible tutelar a los sujetos débiles, así como a todo el resto de la sociedad, facilitándoles fuertes líneas interpretativas de la realidad y haciendo que desarrollen una sólida conciencia socio-cultural? En pocas palabras, ¿no sería mejor cumplir con el papel de padre? La voluntad de censura es siempre síntoma de una incapacidad crónica de entretarse a las complicaciones de la realidad, visto que una sociedad que posee válidos instrumentos educativos y formativos no teme el enfrentamiento con contenidos culturales capaces de abrir una brecha y dejar entrever escenarios turbios. No es esquivando la confrontación que se madura un acercamiento constructivo a lo real: puede afrontarse, asimilarse y quizá combatir con dignidad solamente lo que se conoce. En la era de la globalización los flujos mediáticos literalmente vuelcan sobre los individuos y menores de edad todo género de contenido, entre los cuales también la violencia, el horror y el sexo, que, como casi cualquier otra cosa, no representan un mal en sí: todo depende del marco narrativo, del entorno discursivo que les acompañan y que induce a la estructuración conceptual de su sentido. Una vez que dentro de las paredes domésticas se ejerce una presión mediática e informativa exponencial, ya no cabe seguir pensando en criar a los hijos colocándolos “bajo una campana de cristal”, hiper-protegidos, entre algodones, retardando lo más posible su contacto con aquellas verdades que se suponen incómodas. De la misma manera que nuestros hijos serán sometidos, durante todo el período de su crecimiento, a influencias amicales y sociales no gratas, igualmente no puede descartarse la eventualidad de que los medios de masas propongan una visión del mundo que no coincide con nuestros valores de referencia y con nuestros parámetros de juicio: les corresponde a los padres, pues, dar la

vuelta o corregir el enfoque proporcionado por las demás innumerables fuentes de socialización. Recuérdese asimismo que las imágenes son sí fuerte, poderosas y fascinantes, pero las palabras pueden “enderezar su tiro”, dar un sentido a su brutalidad y a su indescifrabilidad polisémica. Los discursos, en la acepción semio-narratológica del vocablo, pueden reducir la irracionalidad de un evento, circunscribirlo dentro de un marco de sentido que permita metabolizarlo y re-elaborarlo de manera consciente. Al ocultar demasiado tiempo las imágenes y las verdades a los niños, la realidad luego podría trocarse en un fantasma, en una maraña caótica llena de mil sombras, capaz de cargar el subconsciente de paranoias desestabilizadoras. Incluso los menores de edad tienen derecho a saber y a formarse gradualmente una conciencia, sin que los padres les preparen un choque repentino y traumático con lo desconocido, cosa que sí sería muy peligrosa. La defensa que ellos precisan para resguardarse de la dureza de las imágenes crueles e inhumanas es el esclarecimiento por parte de sus padres de las noticias y de las visiones terribles que llegarán fatalmente: la clave está en la convivencia con adultos capaces de escuchar e infundir seguridades en un ambiente estable y sereno.

El último motivo de reflexión de la presente sub-sección, ya anunciado, dimana del respeto invocado por aquellos sujetos que en las imágenes de horror y violencia constituyen el doloroso tema de representación: se trata del que llamamos el primer nivel de la biplanaridad ética de la violencia, el cual está íntimamente enlazado con el segundo nivel, el del respeto para quienes asisten como público a las susodichas imágenes, recién indagado al abordar la temática de los menores de edad ante la violencia y el horror. Intentando aumentar el alcance de nuestras consideraciones un poco más allá de la inmediata reacción de repulsión piadosa por las víctimas retratadas en funestas imágenes de horror y violencia, es el caso de pensar que, aparte de la mortificación de volverse un tema de visión colectiva, pueden ser justo las mismas víctimas las que sacan provecho de la trasposición en iconos de sus desventuras inolvidables. A fin de cuentas, aunque parece cínico formularlo de esta manera, aquella vejación con toda probabilidad hubiera

sucedido igualmente, con la diferencia que para la inmensa mayoría de los habitantes del mundo no hubiera existido nunca. En cambio, con el documento fotocinematográfico el sufrimiento no queda mudo y pide a gritos ser observado por lo que es: una barbarie. Quien en realidad se carga del peso de la vergüenza no es, pues, la víctima, sino el verdugo nauseabundo que, consciente o no de ser encuadrado, prosiguió con su obra de tortura. Con la imagen de su tragedia la víctima puede por lo menos aspirar a no desaparecer para siempre, sin dejar huella, en el torbellino de las atrocidades humanas sin nombre, a no caer en el olvido. El olvido es el daño mayor para quienes fueron objeto de injusticias abominables, el no dejar rastro en la retina ocular, en el corazón y en la mente de ningún otro ser humano. Es una catástrofe desmedida no solamente para la particular víctima en cuestión, sino también para las innumerables víctimas futuras que, gracias a la difusión visual de las agonías precedentes a las suyas, hubieran podido recibir una ayuda que les hubiera ahorrado un fin innoble. No es más que una hipótesis, una esperanza, una plegaria, porque tal vez esa imagen horrenda no impulse a nadie a actuar inmediatamente, sin embargo, habrá sido por lo menos un intento y, como tal, algo útil. Cada muerte o tortura bestial y gratuita que no se registra, en último lugar, es una catástrofe incluso para la sociedad entera, que sigue ignorando dramáticamente lo que nos deshonra a todos en cuanto seres humanos. A menudo, pues, se lucha para impedir la visión de las antedichas imágenes alegando como justificación el mismo “buen gusto” de siempre y el respeto por las víctimas reales, sin quizá razonar sobre la suma crueldad que se comete al privar tales víctimas de la esperanza de comunicar a los demás su propio tormento. Entonces no se respeta a las víctimas, sino a nuestro tabú social sobre la representación de la muerte, aún más intenso y obtuso cuando las víctimas son las nuestras, matadas en nuestras calles, por nuestro compatriotas, cuando pues no puede existir excepción alguna al principio de ocultación de la violencia mortífera: en este caso ha de vencer sobre todo la convicción de que el horror y el mal nunca residen “aquí”, sino siempre en una dimensión espacio-temporal ajena. El auténtico respeto por

las víctimas de la violencia retratadas en las imágenes es el de esforzarse para considerarlas como un *unicum*, como un caso específico e inconfundible, y no como un mero *exemplum*, ya que no hay nada más penoso que ver los padecimientos personales reunidos indistintamente con los de otros en un supuesto y anónimo catálogo de ruindades. De todos modos, quizá lo que más aterra de veras de las mencionadas imágenes de horror y violencia es el hecho de que no se halla una razón realmente válida para alejarlas, prohibirlas, borrarlas y olvidarlas, como instintivamente se quisiera hacer.

Además, se sabe, los caminos del “respeto” son tortuosos y accidentados, y rara vez nos paramos a pensar en muchas acciones que se llevan a cabo diariamente sin la menor vacilación, con la certeza de estar en lo cierto. Es admirable, sagrado, siempre y cuando se haga sinceramente y con buena fe, preocuparse por la sensibilidad y el respeto de quienes sufrieron suplicios indecibles o de sus parientes. No obstante ello, ¿alguien ha reparado alguna vez en que, justo para hacer un ejemplo apropiado a la dimensión negra y fúnebre que estamos estudiando, cuando nos disponemos a forzar tumbas milenarias con fines arqueológicos puede que no seamos muy “respetuosos”? Quiero decir, ¿quién decide cuánto tiempo tiene que pasar para que se trate de arqueología y no de vandalismo o profanación? El convento de los Monjes Capuchinos de Palermo, en Sicilia, en sus larguísimas galerías subterráneas excavadas a finales del siglo XVI, conserva y expone al público miles y miles (aproximadamente ocho mil) de momias disecadas<sup>369</sup>. La mayoría de los cadáveres pertenecían a familias de la alta sociedad, puesto que los rituales de embalsamamiento eran muy caros, y actualmente estas catacumbas destacan por ser uno de los lugares religiosos más tétricos y sobrecogedores que existan en el mundo. Impresiona el gran número de cuerpos perfectamente conservados, enteras familias cogidas de la mano y vestidas de punto en blanco, que parecen dormidas plácidamente y ofrecen un vasto repertorio de pieles humanas

---

<sup>369</sup> Rocca L., Raia E., 2006, *Palermo. Luoghi del sottosuolo*, Medical Books, Palermo, pp. 93-102

pulidas como pergaminos: se conseguía este resultado dejando por un año el cadáver en un tendedero-escurrido, esperando que se purgara de todo sus humores, que perdiera todos sus líquidos<sup>370</sup>. Considerando que este ejército macabro está compuesto en buena parte por personas que padecieron los peores males y enfermedades de su época, ¿es correcto que cada año miles de turistas atesten estos lugares del dolor, unos para cavilar sobre la brevedad de la vida, sobre las vanidades terrenales o sobre el fútil apego de los hombres a su aspecto físico, y otros por pura y simple curiosidad por ver estos vestigios humanos? Son interrogantes menos extravagantes de lo que podría parecer en una primera lectura, plantean unas dudas acerca de las implicaciones vastísimas de la cuestión del respeto y advierten de la posibilidad de que lo que hoy nos parece dictaminado por el respeto pueda en el futuro suscitar maravilla y, viceversa, lo que para nosotros hoy es rutina científico-arqueológica pueda el día de mañana volver a ser un tabú intocable.

Concluimos declarando que, para evitar malentendidos, nada más lejos de nosotros la intención de redactar un panegírico de la violencia. El objetivo es el de problematizar y relativizar argumentos que casi siempre se liquidan apresuradamente, de manera tajante, y que en cambio son susceptibles de continuas actualizaciones paralelas a la evolución perenne de las formas sociales, así como a los nuevos aportes procedentes de disciplinas diferentes. Dos han sido los pilares fundamentales en los cuales estriba la presente larga investigación sobre la ética de la violencia. El intento de aclarar detenidamente como el principio de responsabilidad no sólo es de subdividir entre los productores y los consumidores de contenidos de horror y violencia, sino que afecta máximamente al segundo polo comunicativo, a los consumidores, a aquellos que aplican sus parámetros psico-socio-cognitivos y remodelan en la fase de descodificación el mensaje originario emitido por la fuente mediática. La voluntad de demostrar que en la era de la posmodernidad, más aún que en las épocas precedentes, el sujeto tiende a cobrar un papel cada vez más activo en la interpretación de los contenidos

---

<sup>370</sup> Rocca L., Raia E., 2006, *Palermo. Luoghi del sottosuolo*, Medical Books, Palermo, pp. 93-102

mediales, cuya naturaleza “violenta” puede ser interpretada como oportunidad para madurar nuestra sensibilidad y conciencia acerca del lado oscuro de la existencia, aceptado por fin como elemento constitutivo de la realidad y ya no desterrado en cuanto *reversum* que nega la realidad misma. Aceptación del *reversum* no significa resignación pasiva y derrotista, dejar que se propague la insensatez de lo degenerativo, sino toma de conciencia propositiva y enriquecimiento intelectual, para poder incluso, en un segundo momento, volver a considerar nuestra conducta y nuestras líneas de acción.

### 3. 3. 7 ¿La imagen de la violencia o la violencia de la imagen?

Antes de concluir la entera sección “La bella y fúlgida tele-violencia” con los cuatro sub-apartados dedicados a breves pero específicas exposiciones de casos de violencia brutal en los distintos medios visuales fotoquímicos, esto es, en el campo de la fotografía, del cine, de la televisión y de los videojuegos, es interesante adoptar un enfoque filosófico o semio-filosófico para interrogarse sobre el estatuto ontológico y sobre la estructuración del sentido de la imagen con relación a su referente externo, a la realidad, de la cual es justamente icono. Más concretamente, nos referimos a las imágenes que representan un calco pelicular de lo real, su “sábana santa” fotoquímica: la imagen fotográfica y la fílmica, las cuales con respecto a, por un lado, la imagen figurativa artístico-pictórica y, por el otro, la imagen digital sintética, mantienen con el mundo una relación muy particular. Al destacar las características que diferencian la mimesis operada por la imagen fotográfica de la llevada a cabo por la imagen fílmica, la pregunta que nos plantearemos es la siguiente: ¿el mecanismo ontogénético de la imagen no está el mismo marcado por el sello de la violencia, prescindiendo del referente que se retrata en la representación? Si la respuesta fuera afirmativa, aparte de las imágenes que efectivamente capturan escenas de violencia real en el mundo, debería hipotetizarse la existencia de una violencia de la imagen, mejor dicho, de una violencia de “toda” imagen, de una violencia congénita a cada una de las imágenes que se disparan. Para razonar acerca de tal vuelco del punto de vista analítico atinente a la cuestión de la imagen violenta, nos valdremos de las valiosas contribuciones que dos filósofos y pensadores como Barthes y Nancy aportaron a la animada disquisición acerca de la naturaleza, del carácter y del poder de las imágenes, cruzando sus líneas de pensamiento para obtener una perspectiva más vasta y completa sobre el argumento.

En el parangón entre imagen fotográfica y cinematográfica, comencemos por la evidencia más banal: la imagen fotográfica es estática, la fílmica es dinámica; la primera se inspira en el instante, la segunda en la vida. En



efecto la vida es ajena a la fotografía, en el sentido de que no está constituida por una serie de instantes particularmente significativos, iluminados por flashes y fijados para siempre, no exorciza el tiempo, no lo bloquea, no lo inmoviliza. Si la fotografía cristaliza, esclerotiza y parcela, pues el cine, al imitar la vida, abraza la dimensión temporal, se abandona a ésta sin titubeos. La dialéctica película-fotograma fijo se reconoce en la paralela relación genealógica cine-fotografía. Históricamente la fotografía ha dado origen al cine, y de la misma manera el fotograma, la imagen estática, al animarse guiado por los ritmos del montaje, genera físicamente el flujo cinematográfico, la sucesión fluida de instantes fotográficos. Veinticuatro fotogramas por segundo jalonan la vida fílmica como las veinticuatro horas diarias regulan el discurrir de nuestra vida biológica. Igual que la vida, que la novela, la película es un orden abierto, avanza con un desarrollo cumulativo de elementos; en cambio, igual que el instante, que el cuento breve, la fotografía recorta un fragmento de realidad estableciéndole límites bien determinados, conlleva un cierre que pero pretende actuar como una explosión que llame la atención sobre una realidad mucho más amplia. La fotografía se rige por el principio de condensación, en oposición al principio de dispersión de las imágenes cinematográficas: la primera congela el detalle en su unicidad, las segundas dinamizan, desapareciendo continuamente para ceder el puesto a las sucesivas. La fotografía es un momento privilegiado convertido en un pequeño objeto que se puede guardar y volver a ver. Con las nuevas tecnologías a disposición, incluso las filmaciones pueden volverse a visionar, pero igualmente la imagen cinematográfica no está pensada para la contemplación, ya que es empujada por el flujo, arrastrada hacia el olvido para permitir otras visiones. La única forma para inmovilizar la vida pelicular que corre en la pantalla cinematográfica es destruir el mismo cine, el mismo movimiento, es decir, recurrir al subterfugio de la parada de imagen, descomponer el *film* en sus elementos básicos, volver a transformarlo en fotografías estáticas. Como el mundo real, también el mundo fílmico está sujetado por la convicción

perceptiva de que la experiencia seguirá fluyendo constantemente<sup>371</sup>: vida y cine comparten el movimiento y la reproducción de la normal dimensión perceptiva del espacio-tiempo cotidiano. El cine se sirve de un tiempo que discurre y por lo tanto lenifica la impresión sensorial, de un tiempo con un “vector”, con una dirección, que consiente experimentar lo que es el rasgo vital por excelencia, o sea el *continuum* temporal. El cine copia la esencia de la vida y del mismo funcionamiento del pensamiento humano, éste también caracterizado por la “vectorización”, por la búsqueda de una dirección, de un objetivo en vista de las acciones futuras: la vida, el pensamiento y el cine se inclinan por el “porvenir”. Exactamente esta potencia analógica con respecto a la realidad psíquica y perceptiva hace del cine, tan arraigado en el tejido viviente, el más auténtico depósito del imaginario colectivo de nuestra sociedad. La imagen fotográfica, pues, se halla en el polo opuesto al de la vida y produce una alteración percepto-psíquica que motiva la naturaleza intrínsecamente violenta a la cual aludimos. La imagen estática exilia el tiempo de su dimensión, volviéndose una astilla puntiaguda y áspera que hace daño a la mente. ¿Por qué hace daño a la mente? Porque se trata de una paralización contraria a la *dynamis* de la vida, por cuanto es falta de “porvenir” y aquí reside su lado melancólico y tétrico<sup>372</sup>. La parada de imagen activa una “heterocronía”, una dimensión temporal, artificial, extraña, enajenante, que provoca un asombro lancinante, una percepción “sincopada” que se repropone hasta el infinito. Ya a partir del año 1839, fecha de su invento, la fotografía hizo la corte a la muerte, puesto que ésta es literalmente la huella de algo que se colocó delante del objetivo, que ya no es y que no volverá a serlo: un obsesivo *memento mori* procedente de un pasado desaparecido. La fotografía es un terrible juego de tortura para la memoria, presencia simulacral por un lado reconfortante, por el otro índice de lo que inevitablemente no volverá nunca jamás. A la vez legado y vacío, presencia que es punzante ausencia. La fotografía se presenta como un arte crepuscular y los fotógrafos son los promotores activos de la nostalgia: en el

---

<sup>371</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 90

<sup>372</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, pp. 90-91

fondo, disparar una fotografía significa participar de la mortalidad, de la vulnerabilidad y de la mutabilidad de otra persona u objeto. Por eso casi todos los temas fotográficos, ya por el simple hecho de haber sido fotografiados, están teñidos de un *pathos* sombrío. Es justo aislando un determinado momento y congelándolo que se testimonia la inexorable acción corrosiva y corruptora del tiempo.

Barthes se vuelca en identificar una singular paradoja fenomenológica: cuanto más la fotografía parece prometer una recuperación del tiempo anterior, cuanto más, pues, ésta parece funcionar como una suerte de retorno desde el reino de los muertos, más su influencia sobre nosotros cobra el aspecto de una total anulación de cualquier vivificación de nuestra personal vivencia presente. El efecto que la fotografía suscita en el alma es el que Barthes llama el *punctum*: un pinchazo, un alfilerazo, más bien una punzada aguda, que provoca un pequeño agujero en la conciencia, una sensación desagradable de fatalidad que hiere, que “pica”<sup>373</sup>. Dicho *punctum* traiciona la promesa de una repetición de la experiencia pretérita, de una conmemoración presentificante, dado que el acto del recuerdo es interrumpido por el extrañamiento debido a la perenne reproposición del mismo *freeze frame*, de la misma imagen congelada. Tal imagen congelada contradice las dinámicas típicas del pensamiento, impulsa hacia el truncamiento del enlace con la memoria del pasado, para centrarse exclusivamente en el tremendo vacío presente, en esta ausencia tangible y desgarradora. Para Susan Sontag, cuando se trata de recordar, la fotografía es mucho más incisiva, porque la memoria recurre a la parada de imagen, su unidad de base es la imagen individual: en un mundo sobrecargado de información, dominado por los flujos continuos de imágenes, la fotografía es parecida a una cita, a una máxima, a un proverbio, mejor que un *slogan* a la hora de cristalizar un acontecimiento o un sentimiento<sup>374</sup>. Si para Susan Sontag el recuerdo se plasma en imágenes estáticas y precisa la parada de imagen para fijarse, al contrario para Roland Barthes el pensamiento y el

---

<sup>373</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 28

<sup>374</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, pp. 18/74

recuerdo son flujos, y el instante fotográfico, rompiendo el flujo de manera brusca y artificial, produce una alienación perceptiva que corta todo tipo de relación con la posibilidad de rememorar, que arroja en el infierno de la eterna visualización de una acronía desalentadora. La *intentio operis* de la imagen fotográfica es la certificación del universal destino amargo y espectral de la presencia: el de trocarse en ausencia, y, sin embargo, de seguir presentándose en una forma vacía y llena al mismo tiempo. Barthes afirma que “justo porque en ésta existe siempre esta señal imperiosa de mi futura muerte, toda foto, aunque aparentemente pertenece al mundo excitado de los vivos, interpela a cada uno de nosotros, uno por uno, fuera de cualquier generalidad”<sup>375</sup>. Esta presencia fantasmal está sí vacía, por cuanto presencia de una ausencia, pero a la vez está llena, ya que remite automática e ineludiblemente a la dialéctica honda del recuerdo. La aparición de la imagen fotográfica, al no referirse ni a la experiencia pasada ni a nada más, es una totalidad y una plenitud sin residuos, completamente inmanente y cerrada en si misma, sin ninguna aspiración trascendente: es lo que Barthes llama el “todo-imagen”. En un pasaje clave el filósofo sostiene que “en la Fotografía [...] el Tiempo está “obstruido” [...]. No sólo la Foto nunca es, en esencia, un recuerdo [...], sino que además ésta “bloquea” el recuerdo [...]. La fotografía es violenta: no por mostrar unas violencias, sino porque cada vez llena con la fuerza la vista, y porque en ésta nada puede huir y ni siquiera transformarse”<sup>376</sup>. Estamos ante un punto decisivo para la cuestión de la violencia intrínseca a la trasposición en imagen de cualquier ente: Barthes habla explícitamente de violencia de la imagen, una violencia que estriba en el *punctum*, que se debe a su esencia tajantemente definitiva, a su naturaleza de mónada ajena a toda relación, reacia a presentarse como “índice”, a lo simbólico, al “estar en lugar de otra cosa”. Si el fotograma fílmico en movimiento y en sucesión es réplica de lo viviente, la imagen fotográfica es más bien *mortuum*, obstrucción y negación de todo elemento

---

<sup>375</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 98

<sup>376</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 92

viviente<sup>377</sup>: es un “objeto-fetichismo”<sup>378</sup>. Los cultos fetichistas se consagran a la adoración de objetos particulares que se alaban en su especificidad individual, no porque reproducen, representan, simbolizan o están por un ser divino. Son puros ídolos, no imágenes de divinidades, a las que remiten por metáfora o metonimia, sino deidades de por sí mismos. Los fetiches se conceden para ser venerados en su inmanencia, prescindiendo de todo enlace con un espíritu o con una forma abstracta; no son signos, índices, iconos, se dan *hic et nunc* en su independencia y autonomía. En este sentido las imágenes fotográficas son fetiches, se muestran saturadas, estibadas de ser, son “todo-imagen” integrales que niega todo punto de fuga hacia otras esferas de sentido.

La complicada relación entre la plenitud, la inmanencia, el punto de fuga de la imagen y su violencia oculta está también en el centro de la especulación que Jean-Luc Nancy conduce desde hace años. La tesis de Nancy es que la cultura occidental está marcada por una escisión de fondo en la interpretación del fenómeno de la imagen, que se expresa en la dualidad ontológica ídolo/icono. A través de un atento análisis de la prohibición de conversión en imágenes, de la iconoclasia de origen bíblico, y de una reexaminación de la doctrina platónica de la mimesis, Nancy asevera que lo que une la prohibición de representar lo divino en la Biblia y la condena platónica de las artes imitativas se halla en la misma hostilidad no hacia la imagen *tout court*, sino solamente hacia cierto tipo de imagen<sup>379</sup>. La imagen objeto de censura, reputada falsa, es la que se hace ídolo, que elimina su conexión a un “más allá”, que es presencia plena, colmada, de una inmanencia en la que nada se abre<sup>380</sup>: lo que se vuelve objeto de interdicción es exclusivamente la imagen falta de sentido ulterior, de tensión, de alusión, de iconicidad, de deixis. En efecto en la “estupidez” del ídolo no puede reconocerse ni lo divino ni una Verdad con mayúscula, no puede

---

<sup>377</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 80

<sup>378</sup> Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, p. 44

<sup>379</sup> Nancy J. L., 2002, *Tre saggi sull'immagine*, Edizioni Cronopio, Napoli, p. 61

<sup>380</sup> Nancy J. L., 2002, *Tre saggi sull'immagine*, Edizioni Cronopio, Napoli, p. 60

hallarse el *absensus*, la inagotabilidad de sentido propia de lo simbólico, de lo alegórico y del icono, que siempre “está en lugar de otra cosa”. La palabra *absens* en latín significa “lejano, ausente, distante”, por lo cual la autenticidad de la imagen icónica parece enlazarse íntimamente con cierta retracción de la presencia, con un carácter intrínseco de trascendencia e invisibilidad. La tradición visual occidental es eminentemente doble, ambivalente: estupidez del ídolo, simulacro, mera superficialidad, por una parte; *absensus* del icono, inagotabilidad, excedencia de lo sensible y del sentido, por la otra. Es palmario que estas reflexiones de Nancy están directamente relacionadas con cuestiones muy relevantes para un estudio de la actual proliferación mediática. Según tal enfoque cabría interpretar la situación mediática hodierna señalando el declive del *absensus* de la imagen, de dicha singular plusvalía de significación, ya que en el más reciente camino de la historia estética occidental muchas tendencias se dirigen hacia la banalidad del ídolo, el triunfo del simulacro estéril, la apariencia desnuda, evitando cualquier remisión a un sentido ulterior, cualquier referencia a un horizonte más amplio. La verdad es que, por las motivaciones más dispares, tanto en un contexto artístico y vanguardista, como en el entorno comercial y publicitario, cada vez más se abdica de la búsqueda de significados ulteriores que sobrepasen la autorreferencialidad de la imagen: la autorreferencialidad se convierte en un valor en sí, por poner de manifiesto la verdad pura de lo tangible en oposición al engaño del idealismo conceptual abstracto, o, de manera distinta, por destacar la importancia material, concreta, utilitarista y consumista de la mercancía. Si se considera válida la presente conjetura, entonces los medios de comunicación de masas se mueven a contra-tendencia respecto a la riqueza polisémica de una imagen, a la ambigüedad semántica del icono, concepto clave para proporcionar a las imágenes una apertura que permita una posibilidad ilimitada de atribución de sentidos. Igualmente, acorde al antedicho enfoque, las imágenes hoy en día se presentan más “planas”, “obtusas”, con un significado prefabricado y superficial que recuerda mucho la inmanencia plena de los “objetos-fetiches”, cerrados y “estúpidos”. No

obstante, está bien preguntarse si nos encontramos de cara a un peligroso fenómeno de cierre idolátrico en el mundo de la representación o, por el contrario, si estamos presenciando al nacimiento de una nueva y beneficiosa civilización de la imagen, capaz por fin de albergar una “visibilidad total”, inmanente, que libera las imágenes de su antigua relación de vasallaje con el iconismo simbólico. Dejando pendientes las dos posibles y contrarias posturas acerca del argumento, lleguemos ahora a la formulación del concepto de violencia connatural a toda imagen expresada por Nancy en sus escritos. La imagen, dice el filósofo francés, rivaliza con su referente por hacerse presente, esto es, la imagen compete con el objeto que retrata en la capacidad de mostrarse al mundo: mientras que el ente se contenta con ser, la imagen posee y luce un superávit demostrativo, o sea tiene una calidad comunicativa superior en lo concierne a exhibir cómo este ente es. El ente es, la imagen hace que esta esencia se manifieste, se exteriorice y se vuelva concreta. La imagen saca la “cosa” de su mera presencia para colocarla en *praes-entia*, literalmente para que “esté delante”, para proyectarla hacia la comunicación con el exterior<sup>381</sup>: sólo gracias a la imagen el referente puede “presentarse”, hacerse perceptible, puede abrirse a la verdad ontológica del ser humano. Nancy sostiene que no hay la menor duda sobre el hecho de que en tal acto de *praes-entia*, de “colocación delante” para que se aprecie, existe violencia. De hecho, no solamente la imagen excede la forma, el aspecto y la superficie quieta del ser en sí de la cosa, sino que, para hacerlo, ha de utilizar una potencia bruta que arrebatada el ente de la dispersión en la multiplicidad de la realidad. Potencia feroz que se configura como extrema “crueldad”: etimológicamente el vocablo deriva del latín *cruor*, que es la sangre derramada, de modo que la imagen es siempre violentamente cruel en el sentido de que quiere sacar y enseñar el principio vital que reside dentro la cosa, en el sentido de que muestra exteriormente la esencia interior del referente retratado.

Recapitulando y sintetizando las tesis expuestas más arriba, podemos razonablemente aseverar que, *stricto sensu*, o limitadamente a la esfera

---

<sup>381</sup> Nancy J. L., 2002, *Tre saggi sull'immagine*, Edizioni Cronopio, Napoli, p. 19

onto-metafísica, una imagen fotográfica, sea cual sea su tema de representación, aun si fuera el más inofensivo y sereno, posee siempre una índole particularmente violenta. Para Roland Barthes el principio de localización, individualización, condensación y paralización permanente de la máquina fotográfica es una forma de violencia contra las coordenadas espacio-temporales según estamos acostumbrados a experimentarlas: ante una fotografía estamos obligados a confrontarnos duramente con una heterocronía que es fundamentalmente una ausencia de tiempo, un tiempo condenado al eterno retorno del mismo instante y por tanto a la inmovilidad; se nos coloca frente a un espacio restringido que no consiente sondear la realidad más allá de este angosto fragmento, que niega la misma especialidad, dado que en su interior no hay movimiento, no hay cruce de las tres dimensiones espaciales. La agobiante sensación de alienación y suspensión que se experimenta de cara a la imagen fotográfica en sustancia es determinada por la negación violenta de la misma vida que ésta comporta: no hay movimiento, sólo estancamiento asfixiante, no hay desarrollo, futuro, porvenir, es un perenne presente que se contrapone a la *dynamis* de la vida. En este congelamiento del tiempo, del espacio y de la vida nuestro pensamiento sufre una aniquilación de las normales actividades de predisposiciones para la acción, de programación de las líneas futuras de actitud y comportamiento: no hay porvenir, la mente ha de experimentar, sin escapatorias, únicamente un presente artificial. Sí, porque, contrariamente a lo que podría parecer inicialmente, la imagen fotográfica violenta no sólo el futuro, sino también el pasado y la capacidad de recordarlo, la memoria: la plena inmanencia y totalidad que caracteriza la fotografía, al llenar con el cortocircuito presente nuestros sentidos y nuestra mente, no deja la posibilidad de abandonarse al recuerdo, toda remisión a otra dimensión, incluida la mnemónica, queda suprimida. El pensamiento, pese a sus esfuerzos, se encuentra excavando en el flujo de la memoria sin hallar elementos análogos para comparar, visto que, según Barthes, en la memoria no existen momentos congelados con una parada de imagen, y ello hace que el recuerdo no pueda acontecer. Lo paradójico es que nosotros



podemos reconocer el tema de la imagen fotográfica, pero es como si por primera vez vieramos lo retratado, por cuanto en la vida de todos los días no existe ese tipo de percepción sincopada e iluminada por flashes: se verifica el reconocimiento del ente pero se inhibe su recuerdo hondo y vivo. Además, otra fuerte violencia, la única percepción consentida, puesto que la proyección en el futuro y en el pasado está “obstruida”, es la del *punctum*: el presente que la fotografía nos constriñe a observar es una astilla que provoca dolor, porque es presencia de una ausencia, es *mortuum*, es *memento mori*. El monadismo que envuelve la fotografía la asimila al fetiche, al ídolo, que remite sólo a sí mismo. Ello, asimismo, es una violencia, el no poder encontrar un escape hacia otras significaciones, el tener que limitarse a una plenitud sensorial que ofusca las facultades intelectivas. En cambio, para Jean-Luc Nancy, el cual extiende su discurso sobre la contraposición entre estupidez idolátrica y *absensus* icónico a todas las imágenes en general, y no sólo a las fotográficas, la imagen recurre siempre a la violencia en la medida en que arranca el objeto de la confusa maraña de la realidad para mostrarlo “cruelmente” en su *praes-entia*: tras la visión de toda imagen queda la huella de dicho acto delictivo contra los referentes.

### 3. 3. 8 La “intersticialidad” fotográfica contra la narcosis del poder

Demos inicio a la primera de las cuatro sub-secciones conclusivas que analizan en lo específico, por medio de casos emblemáticos e inusuales, la exposición de la violencia y del horror que los principales *mass media* visuales contemporáneos, cada uno tomado individualmente, llevan a cabo. Siguiendo un orden que se refiere a la aparición histórico-cronológica de dichos medios de masas visuales en el escenario mundial, la fotografía resulta ser el primer medio fotoquímico que se aborda.

La mirada fotográfica conlleva elección, corte, límite, selección, exclusión, parcialidad, síntesis extrema, apertura y cierre, diáspora en el circuito mediático de un contexto a otro. La óptica cinematográfica comparte mucho de todo ello, ésta también implica criba, subjetividad, arbitrariedad y pasaje de un marco contextual a otro; sin embargo su desarrollo predominantemente narrativo, conforme a un proceso fluido de acumulación de elementos, hace que quede muy reducida, aunque no eliminada del todo, su naturaleza de “fragmento” que abre hacia la realidad más vasta, así como vuelve más complicada su potencial traslación y manipulación conceptual. La característica exclusiva de la fotografía es pues la radicalización del atributo de la fragmentariedad que de todos modos individualiza todos los medios de masas: ésta es un desmenuzado “trozo” de tiempo, espacio, vida, memoria, visión y percepción. Lo que determina una situación en que la fotografía se encuentra ocupando los márgenes del sistema mediático, sus grietas más ocultas, sus recovecos más oscuros, adquiriendo una naturaleza intersticial que consiente visualizar y recordar más allá de los confines angostos de la oficialidad, programada y construida con esmero por el *mainstream*, por el poder o por la corriente de pensamiento dominante. Intersticialidad y ubicuidad que con la revolución digital se enfatizan sobremanera, igual que se amplían y se extienden a la gran masa de ciudadanos comunes las oportunidades de retocar, modificar y falsificar las imágenes, cosa que antes era prerrogativa casi exclusiva del aparato estatal, de la máquina industrial y del organización del contro. Con respecto al fragor

producido por los tradicionales medios de masas generalistas, *in primis* televisión, radio y periódicos, los cuales, impulsados por una especie de *horror vacui*, generan un flujo global ensordecedor, la fotografía se aventaja del silencio que rodea las zonas liminares del mundo mediático en el cual se mueve. La fotografía, que se basa en una tecnología que utiliza el arma vencedora de la rapidez y de la movilidad, juega entre la presencia y la ausencia, entre la vida y la muerte, entre el límite y su superación, entre el vértigo del detalle y la apertura metonímico-simbólica, entre el ser arte y mercancía, objeto industrial colectivo y pertenencia personal afectiva. La oscilación entre el ser objeto público y privado explican de manera brillante cómo muy a menudo la fotografía marca las distancias con su autor y con sus fines personales, cómo frecuente e inesperadamente desde la esfera privada se desliza hacia la asunción del alcance de documento histórico y universal. En el caso de fotografías de violencia, horror, guerra y obscenidad, dicho interesante traslado desde el uso personal hasta el consumo global, permitido por el hecho de que las fotos actúan en la sombra y no se realizan con el vistoso objetivo de la cámara tele-cinematográfica, ha delatado peligrosamente el autor de las mismas, cuando éste era el verdugo o el responsable de los sufrimientos retratados. A través de los caminos oblicuos de la fotografía asimismo ha sido posible en numerosos casos franquear, “agujerear” el frente del control y de la censura, anulando así la narcosis del poder propagandístico. De este modo se facilitaron a los museos diseminados por el mundo archivos fotográficos del horror que han cobrado un rol institucional, que han hecho posible una divulgación perpetua y una memoria organizada cronológicamente.

Uno de los más importantes ejemplos recientes que se ha presentado con vigor a las audiencias planetarias está representado por el caso Abu Ghraib. Nos hallamos en el horizonte de una guerra entre Estados Unidos y terrorismo fundamentalista que, sin tomar partido por ninguna de las dos partes beligerantes, se ha convertido en una estrategia mediática americana destinada en imponer la supremacía estadounidense con un condicionamiento decisivo del imaginario visual global. Siguiendo la tragedia

del 11 de septiembre de 2001 transmitida en directa planetaria y las ejecuciones por decapitación enviadas a la cadena árabe “*Al Jazeera*”, las imágenes que llegaron desde la penitenciaría de Abu Ghraib, la cual se volvió tristemente famosa, constituyeron el enésimo paso, incauto y no premeditado, de una guerra que amaga con no terminar jamás. Con un simple móvil capaz de sacar fotos, un videoteléfono concedido por el ejército mismo, algunos soldados estadounidenses decidieron inmortalizar sus hazañas deshonrosas, las torturas mortificantes y los abusos humillantes que perpetraron contra unos presos iraquíes con total despreocupación y con espíritu de fiesta. Por medio de una serie de vicisitudes y situaciones jamás aclaradas con precisión, y sobre las que aún hoy se sigue debatiendo, las antedichas foto-souvenirs digitales de calidad ínfima, granuladas, “pixeladas”, en un blanco y negro aproximativo, llegan en las manos de los directivos de los medios de masas generalistas en abril de 2004: lo que inmediatamente hace estallar un escándalo internacional que pone en grave peligro la “imagen”, nunca mejor dicho, ya tambaleante de esta guerra. Estados Unidos se esfuerza en demostrar al mundo entero que el suyo es un ejército de liberación y no de ocupación, y lo hace sobre todo mediante una narrativa por imágenes: la captura de Saddam Hussein, el hoyo miserable en el cual el raís fue obligado a esconderse, su rostro exhausto y demacrado, su visita clínico-médica que parece una inspección veterinaria, la ostentación de los cuerpos sin vida de sus hijos, las escenas de la liberación (las comillas para encerrar esta palabra están completamente a discreción de cada uno) de Bagdad, la estatuas del dictador derribadas<sup>382</sup>. Sin embargo, un grupo de fotografías digitales, de valor nulo con respecto a la gigantesca y sofisticada máquina mediática del gobierno americano, que ordena el periodismo *embedded*, es decir “incorporado” o “controlado”, como filtro indirecto de las noticias, ha desestabilizado la política estadounidense y desquiciado su construcción narrativa. En estas fotos se veían presos iraquíes encapuchados, de pie, sobre unas cajas, con las manos abiertas, como si estuvieran en la cruz, conectadas a unos cables eléctricos; una

---

<sup>382</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 17

muchacha que lleva el uniforme militar americano sonríe al fotógrafo mientras mantiene atado con una correa a un iraquí desnudo que se arrastra por el suelo; la misma mujer soldado lleva de paseo a los detenidos por los pasillos y las celdas, como si fueran perros, se mofa de ellos y con un cigarro en la boca hace amago de dispararle al pene; iraquíes desnudos aterrorizados y atacados por perros azuzados por soldados americanos; otros presos iraquíes que enseñan las cicatrices en las piernas producidas por los muerdos de los perros; soldados estadounidenses, hombres y mujeres, que ríen en tanto que cosen las heridas provocadas por los perros; presidiarios encapuchados obligados a masturbarse o a simular relaciones sexuales entre ellos; otros detenidos tienen unos electrodos en los genitales y las cabezas cubiertas por unos calzoncillos; *et cetera*<sup>383</sup>. Imágenes que eran destinadas al juego privado de repente saltan al dominio público, circulan en la Web, en los telediarios, en los *talk-show*: sin las fotografías caseras de Abu Ghraib esta penitenciaría se recordaría de otra forma y Al Qaeda no hubiera tenido su mejor *spot* propagandístico de siempre. La foto, pues, trabaja en el confín entre visible y no visible, de hecho no sólo es presencia de una ausencia bajo un enfoque ontológico, sino que es *praesentia*, certificación en el plano de lo visible de algo que de lo contrario estaría ausente, que no sobrepasaría las barreras de la oficialidad. En esta obra de “presentificación” contra corriente, inconformista y rebelde, un tema desde siempre preferencial es justamente la violencia, la muerte y el horror. Se perfila como una consecuencia inevitable para un medio que es promotor de una poética mortífera, el cual, en la medida en que fija en la película fotográfica un fragmento de realidad, compone también su epitafio.

Además el invento de la cámara fotográfica se gesta en el período del colonialismo decimonónico y muy pronto la clase burguesa occidental lo utiliza como herramienta de dominación, depredación, ofensa, vejación: se violenta y se profana la naturaleza diferente de poblaciones enteras, tales como judíos, nativos norteamericanos, indígenas de Sudamérica, aborígenes australianos, que por largo tiempo no aceptan el ojo fotográfico sobre su piel

---

<sup>383</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, pp. 11-13

y semblante. En nombre del progreso cientos y cientos de pueblos, culturas, religiones y estructuras antropológicas completamente distantes fueron obligadas a la duplicación pelicular de sus cuerpos y de sus almas. De ahí que a la violencia de la imagen, cuya esencia se ha examinado en la subsección previa, se una la imagen de la violencia: la violencia congénita a la imagen y al objetivo fotográfico muchas veces coincide con la violencia física, material y orgánica sobre sus temas privilegiados. Pocos decenios después de su nacimiento ya se reducen al mínimo los tiempos de pose necesarios para impresionar la película, y enseguida en todo el mundo se aprovecha la ocasión para disparar instantáneas crueles, postales horrorosas que se imbuyen del tradicional exotismo de conquista: trofeos animales y humanos, aldeas devastadas, decapitaciones, ahorcamientos, mutilaciones y atropellos sobresalen en el encuadre para subrayar la superioridad occidental, para fortalecer la identidad patriótica, para negar a lo “otro”. El mismo repertorio de ruindades se emplea también en los primeros años del siglo XX, por ejemplo en China, durante la represión de la revuelta anticolonialista, antioccidental y anticristiana de los Bóxers. Por aquel entonces los periódicos todavía publican pocas ilustraciones y poquísimas fotografías, lo tiempos que pasan entre la construcción de la información, escrita o visual, y su consumo por parte del público son muy largos, así que la imagen que las instituciones ofrecen de la revuelta está controlada, prefabricada, depurada, idealizada. Con todo y con eso, siempre en virtud de la audacia de la acción fotográfica, de la codicia de recuperar unos concretos testimonios vívidos y personales, muchos fotógrafos improvisados, porque en realidad son oficiales del ejército y viajan en las expediciones que flanquean las potencias coloniales, ven, bloquean, guardan y enseñan a parientes y amigos imágenes sin velos ni inhibiciones: el dolor ajeno retratado. Ello es posible gracias a las cámaras Kodak publicitadas desde 1895 con el lema “tú aprieta el botón, éstas hacen todo lo demás”<sup>384</sup>, las cuales de facto inauguran la era de la fotografía personal.

---

<sup>384</sup> Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, p. 72

Giuseppe Messerotti Benvenuti, médico y oficial, forma parte de un regimiento italiano que ha recibido la orden de partir hacia China para apoyar la represión de la revuelta de los Bóxers, y, antes de embarcarse, compra en Nápoles justo una cámara Kodak, un modelo moderno, ligero, rápido y versátil<sup>385</sup>. Las imágenes que, con ojos vírgenes, asustados y anestesiados, realiza Benvenuti pertenecen al cajón secreto del siglo XX, y desgraciadamente demuestran que Abu Ghraib no ha inventado nada. El oficial, turísticamente, lo fotografía todo, y escribe en su diario: «Aquí son todos fotógrafos, quiero decir que todos son capaces de hacer “tric y trac” con la cámara»<sup>386</sup>. Nadie controla a los oficiales provistos de cámara fotográfica, de modo que se multiplican los disparos de ejecuciones públicas, columnas de presos con manos y cuello en los grilletes, cabezas decapitadas una al lado de otra, cuerpos desgarrados bárbaramente. El aparato fotográfico está inscrito en la misión colonial, organiza la imagen de Oriente para uso exclusivo del Occidente blanco, es derecho y obligación de mirar, de violar “dentro de las casas, tras el velo de las mujeres, más allá de la carne viva de sus prisioneros, para demostrar que ninguna puerta puede quedar cerrada ante una civilización superior: fotografiar para poseer”<sup>387</sup>.

Pese a ello, frente a las ya interminables imágenes de violencia que la fotografía consigue descubrir, recoger y legar, existe un océano de sufrimientos, desgracias y atrocidades innombrables que en nuestros pensamientos nunca llegarán a visualizarse, que están destinadas a esfumarse en el olvido de lo no traspuesto en imagen, esto es, de lo inexistente *tout court*. Es una suerte, todo un milagro que exista un amplio repertorio de imágenes fotográficas, desde las de Margaret Bourke-White que datan directamente de la liberación de los campos de concentración, hasta el catalogo inmenso, estoicamente recuperado por la “*Shoah Foundation Institute for Visual History and Education*” fundada por Steven

---

<sup>385</sup> Battaglia P., Labanca N., 2000, *Giuseppe Messerotti Benvenuti. Un italiano nella Cina dei Boxer. Fotografie (1900-1901)*, Associazione Giuseppe Panini, Modena, pp. I-VI

<sup>386</sup> Battaglia P., Labanca N., 2000, *Giuseppe Messerotti Benvenuti. Un italiano nella Cina dei Boxer. Fotografie (1900-1901)*, Associazione Giuseppe Panini, Modena, p. 54

<sup>387</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 27

Spielberg, con el objetivo de grabar en vivo los testimonios de los supervivientes del holocausto que todavía siguen con vida, ilustrando el mal absoluto del genocidio de los judíos por mano de la vesania nazi. No obstante, todas las restantes infamias que no se ven se olvidan, desaparecen. Por ello el recuerdo es ineficaz y defectuoso cuando en cambio se trata de rememorar el oprobio del universo subterráneo de los campos de concentración soviéticos, los *gulag*. Téngase a la vista que los crímenes del comunismo soviético tienen una duración total de nada menos que setenta años, que las víctimas de la intransigencia y de las purgas rusas superan mucho en cuanto a número a las del Tercer Reich, alcanzando la cifra impensable de veintiuno millones de muertos. Evitando detenerse en irrespetuosas comparaciones cuantitativas entre los muertos para averiguar quiénes, entre los verdugos, poseen el récord del horror, lo que nos interesa indicar es la asimetría de la memoria debida justamente a la carencia de una considerable cantidad de imágenes que certifiquen la existencia del referente. La memoria colectiva está seriamente comprometida y asimismo la capacidad de transmitir en el tiempo esta dramática verdad histórica y humana. Ya actualmente, en el presente, se asiste al éxito conseguido por el gobierno soviético en su obra de ocultación de sus sucursales de la muerte y de obnubilación de las conciencias: ¿cómo definir de otra forma el hecho de que, mientras que en Alemania es por lo menos arduo encontrar unos puntos de venta que exhiban y ofrezcan a los turistas camisetas con el rostro de Hitler o con la esvástica, pues en la ex URSS los visitantes a diario se entretienen comprando *merchandising* que ostenta el icono de Stalin o la hoz y el martillo? Por otra parte, nosotros mismos, en persona, tuvimos la oportunidad de ver los muros de la ciudad de Milán tapizados de carteles que invitaban a acudir numerosos para celebrar la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la muerte de Stalin. No es nuestra intención abrir discusiones políticas, pero creemos que es fácil coincidir en lo opinable que es el connotar positivamente la figura del sangriento y paranoico dictador ruso, del “padre de Rusia”, y hasta el “celebrar” en su honor; tanto como lo sería la celebración del quincuagésimo aniversario de la muerte o



del nacimiento de Hitler. Tras estos iconos se recortan las sombras de millones de cadáveres, de cuerpos desgastados, escuálidos, esqueléticos, deshumanizados, pulverizados por el dolor más ciego, el de quien no recuerda haber estado vivo alguna vez y menos aún haber pertenecido al género humano. Torretas de control, alambre de espino, números cocidos en las chaquetas: las fotografías, en mayor cantidad, hubieran podido materializar estos infiernos de los *gulag* ante nuestros ojos, y engendrar nuestra repulsión física siempre que se pronuncia la definición “comunismo soviético”. Exactamente por eso Tomasz Kizny, un fotógrafo polaco, durante diecisiete años de su vida recolectó y coleccionó imágenes raras e inéditas que atañen al universo de los *gulag*, para barrer la utopía comunista que hace a todos ciegos y sordos<sup>388</sup>. Kizny en 1985 trabaja para una agencia fotográfica de la prensa clandestina polaca, contacta con algunos partisanos anticomunistas polacos aún vivos, que lucharon contra la Wehrmacht alemana y pese a ello acabaron en los *gulag* más horrendos: gracias a estos supervivientes logra recoger quinientos cincuenta imágenes de época que datan desde los años Veinte hasta los Cincuenta, luego fotografía a los supervivientes y viaja a Rusia para fotografiar también los lugares de la memoria<sup>389</sup>.

Claro está, las fotografías en sí no son suficientes para una elaboración completa de la imagen, toda vez que la mera visualización no consiente encuadrar precisamente el sentido pleno de lo que se está observando. Para comprender el verdadero mensaje comunicativo que está encerrado en la imagen tras su simple función referencial, es menester leer un “pie de imagen”, o sea una explicación narrativa que aclare el punto de vista, no perceptivo, ya que éste se infiere directamente del significante icónico, más bien cognitivo. Ello no quiere decir que el destinatario debe ser “amaestrado” por el autor, sino, más cabalmente, que él ha siempre y de todos modos de activar unos *scripts*, guiones interpretativos, que conjuguen el objeto observado y al sujeto observante con el contexto en que se realiza la

---

<sup>388</sup> Kizny T., 2004, *Gulag*, Mondadori, Milano

<sup>389</sup> Kizny T., 2004, *Gulag*, Mondadori, Milano, pp. 8-21

observación, fundamental en la comunicación del sentido. Es ingenuo, pues, creer que una fotografía puede auto-presentarse merced a su objetividad tautológica, esto es, una objetividad que afirma sólo sí misma y no hace más que afirmar sí misma. La imagen fotográfica es al mismo tiempo informe fiable y testimonio parcial, auto-scritura y re-escritura, verismo e impresionismo, realismo e imaginación, crudeza del dato fenoménico y superposición del yo humano. Un ejemplo, ahora, de lo poco auto-ilustrativo y semánticamente incontrovertible que es el fragmento fotográfico. Durante la guerra de los Balcanes en los años Noventa del siglo XX, en los enfrentamientos entre serbios y croatas las mismas, idénticas, fotografías de niños matados en un bombardeo sobre una aldea se mostraban tanto en las conferencias propagandísticas serbias, como en las croatas: bastaba con cambiar el pie de imagen y la muerte de aquellos niños podía interpretarse como una barbarie cometida por los croatas o, viceversa, como la ferocidad animal del pueblo serbio<sup>390</sup>. Entonces, ¿cómo determinar la tan anhelada objetividad del acto violento figurado en la imagen? La función mecánicamente referencial es incontestable, o sea queda claro que el referente de la imagen, aunque re-plasmado por la acción enunciativa, debió necesariamente encontrar lugar en el mundo físico. Que unos niños fueron hechos añicos y murieron bajo el peso de los escombros nadie puede negarlo (a menos que obviamente no se quiera hipotetizar una manipulación falsificadora de la imagen en fase de posproducción, eventualidad que no afecta a la referencialidad intrínseca de la foto), pero, aparte de la iconicidad indiscutible, nada más puede afirmarse de manera inequívoca: ¿quién mató a los niños? ¿Por qué murieron? Las causas profundas de la imagen, el porqué de dicha representación, el motivo de tamaña violencia es de deducir sobre la base de indicios de patrón extra-fotográfico: la “narración” contextual.

Pasando a toda otra forma de violencia fotográfica, una posible “narración” contextual que nos permita aplicar una provechosa clave de lectura, aunque lejos de ser única o estable, a la obra de la fotógrafa Diane Arbus es

---

<sup>390</sup> Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, p. 9

sugerida por su biografía y por su manifiesto artístico. Arbus se adelanta a su tiempo y se hace abanderada del género de arte predilecto del público urbano contemporáneo: el arte como prueba terca de dureza. La obra de la fotógrafa Arbus, fascinada por lo feo y por lo deforme, por tanto por un tipo de violencia “natural”, es un epítome de la tendencia dominante en el gran arte de los países capitalistas: la de eliminar, contradecir o al menos atenuar el asco sensorial. Buena parte del arte moderno se esfuerza por quebrantar el umbral de lo terrible, acostumbrándonos a lo que un tiempo no soportábamos ver u oír, porque demasiado escandaloso, doloroso o embarazoso. El arte en este sentido modifica también la moral, dado que interviene en ese conjunto de hábitos psíquicos y de sanciones públicas que trazan un límite entre lo que es motiva y espontáneamente tolerable y lo que no lo es. El interés de Diane Arbus por los “monstruos humanos” expresa el deseo de profanar su propia inocencia, de contestar su propia condición de privilegiada, de desahogar su propia frustración de persona que está a salvo en su torre de marfil de la alta burguesía. Para la autora la fotografía era instrumento de libertad, rebelión, emancipación del abrumador *american way of life* de los años Cincuenta, según el cual una mujer de buena familia tenía que soñar con una casa con jardín, con un marido, un hijo y un perro. En segundo lugar constituye también un llamamiento ecuménico, una invitación dirigida a todos los demás para que hagan lo mismo, para que realicen el mismo salto en el vacío. Pues bien, ¿quién mejor que Diane Arbus, fotógrafa de moda profesional, es decir fabricante de la mentira cosmética, podía apreciar la ínfima y terrenal verdad de monstruos tales como gigantes, enanos, retrasados, tullidos, travestidos, *freaks*, fenómenos de feria? O, asimismo, la de los gemelos, cuya monstruosidad para la fotógrafa reside en la falta inquietante de individualidad y reconocibilidad formal, de los enajenados, de los enfermos mentales, la de los proscritos, de los marginados, de los desamparados, de los alcoholizados, de los manifestantes a favor de la guerra, detrás cuya aparente normalidad de ciudadanos se cela el fanatismo irracional. Arbus es atraída por estos temas monstruosos porque la suya es una reacción de rechazo hacia el huerdo

refinamiento programado, hacia la belleza en cuanto único canon comúnmente aceptado, hacia el esteticismo manierista de revistas como “*Vogue*”, hacia la última moda y hacia todo lo que es “bonito”<sup>391</sup>. La deformidad, *latu sensu*, se vuelve alegoría de la autonomía más allá de toda forma impuesta y preconcebida; deformidad retratada, pero, sin patetismo, morbosidad, prejuicio y esperanza de redención. En sus fotografías emerge con vigor una constante sensación de participación y un tacto notable: Arbus llama respetuosamente a la puerta de las frágiles existencias que inmortaliza, pide con humildad ser acogida y ser aceptada en la comunidad de quienes suelen pagar con el exilio el precio de su diversidad, busca confianza y comprensión<sup>392</sup>. En definitiva, la violencia de la verdad horrible del monstruo, la desviación de la norma que comporta una fortísima autenticidad individual, se delinea contra la afectación estéril de un mundo de cartón piedra: un conflicto en el seno de la realidad que probablemente influyó en el infeliz epílogo suicida de Diane Arbus en 1971, después de un largo período de depresión<sup>393</sup>.

En resumidas cuentas, la fotografía es explosión rompedora de peligrosos fragmentos de violencia y verdad, simulacro de verismo para “narrativizar”, intersticialidad parasitaria con relación al sistema de comunicación de masas, contra el cual atenta con valor.

---

<sup>391</sup> Bosworth P., 2006, *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia*, Rizzoli, Milano

<sup>392</sup> Bosworth P., 2006, *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia*, Rizzoli, Milano, pp. 213-214

<sup>393</sup> Bosworth P., 2006, *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia*, Rizzoli, Milano, pp. 338-340

### 3. 3. 9 Astillas de un cine *extremus*

Como tuvimos modo de ver al enfrentarnos al discurso sobre los mecanismos psicológicos y psicoanalíticos que inducen al individuo a sentir atracción por el *reversum*, a confrontarse con la violencia y el horror, pero también con la desinhibición sexual, la moral social occidental ha intentado, lográndolo, disimular tal parte de nuestra experiencia, tachándola de tabú, marginándola, trocándola en prohibición de acatar, marcando sus practicantes con el sello de la infamia. Sin embargo, al igual que todos los interdictos y las represiones de pulsiones instintivas y no completamente controlables, éste también, el relativo a *Eros* y *Thanatos*, surtió el efecto de estimular una componente morbosa que se asoma esquivando los principios éticos de cada sujeto. La violencia y el sexo, cargados así de una fascinación poderosa e irresistible, hallan en su traducción icónica un sucedáneo escópico y voyeurista que permite su expresión virtual, simulacral, según un procedimiento de “transferencia”. Las imágenes de violencia y sexo tratan pues de “encarnar”, en la acepción propia del término, en un marco, en un cuadro, en una pantalla, el lado oscuro de la psique, continuamente titubeante entre la satisfacción de impulsos primigenios y su impedimento coercitivo para obedecer a convenciones sociales decretadas por la comunidad.

La pantalla se vuelve el lugar preferente donde dejar aflorar de la manera más viva y explícita los miedos y las angustias que emanan del sexo y de la violencia: ello por cuanto lo visual dinámico que imita la vida es capaz de describirlos de modo más “realista”, según los estándares vigentes, de lo que puede hacerlo la literatura o incluso la fotografía estática; por cuanto un desarrollo narrativo pleno, un tiempo de consumo impuesto y un contexto ambiental de seguimiento especial consiguen activar una disposición psico-perceptiva que potencia los mecanismos de identificación y proyección. Así desde comienzos del siglo XX el espectáculo cinematográfico se convierte en una de las agencias de comunicación clave, dentro de la cual se toma nota de que el hombre guarda en su interior una armada de instintos

monstruosos y obscenos listos para estallar fuera del yo. Ya desde los primeros años a raíz del nacimiento del cine circulan de forma ilegal y abusiva, por un lado, filmaciones de cinco/diez minutos que retratan todo el saber porno-erótico y las perversiones desde el *fistfucking* hasta la coprofilia<sup>394</sup>, por el otro, breves rollos de cinta que tienen como tema el entero repertorio de ruindades practicables por un ser humano a un semejante suyo, violaciones, homicidios y torturas, sobre todo en ámbito bélico<sup>395</sup>. Como siempre los apetitos más insaciables son aquellos relacionados con *Eros* y *Thanatos*, que no raramente presentan diferentes puntos de contacto e integraciones. Piénsese en como en el cine de terror/gore/*splatter* el porcentaje inusitado de hemoglobina, la sangre, se emplea de manera “orgásmica”, al igual que el esperma en las películas pornográficas *hard core*: ambos líquidos vitales chorrean copiosos sobre los cuerpos desnudos, embadurnando bocas y genitales. Asimismo un tópico del género de terror *stalk and slash* (“acecha y acuchilla”), representado por cintas tales como “Halloween” de John Carpenter de 1978 o la saga “Viernes 13”, establece que los sujetos ocupados en el acto sexual deben ser matados desalmadamente: la conexión entre la vida y la muerte parece imprescindible. Interesante desde este punto de vista la película meta-cinematográfica “*Scream*” de Wes Craven, de 1996, en la cual uno de los personajes afirma emblemáticamente: “¡Quien hace sexo muere!”. No es casualidad si muchos han parangonado el orgasmo sexual a una pequeña muerte, un clímax intenso al cual sigue el agotamiento y la relajación del cuerpo. A menudo, por añadidura, las películas de violencia cruda y sexo explícito se aúnan bajo la misma definición, clasificándolas con la etiqueta de “cine extremo”. Mirada con más detenimiento, tal clasificación es huidiza como la de realismo, sujeta como está al relativismo de las siempre cambiantes mutaciones en curso en el sistema socio-cultural. Obviando el vastísimo argumento del sexo, que merecería un largo tratamiento aparte, lo

---

<sup>394</sup> Bruscolini E., Prudenzi A., Toffetti S., 1997, *La fiamma del peccato. L'eros nel cinema muto*, Lindau, Torino, pp. 107-118

<sup>395</sup> Curti R., La Selva T., 2003, *Sex and violence – percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, pp. 33-35

que nos importa aislar y examinar por casos paradigmáticos es un cine “extremo” en el sentido etimológico del término: *extremus* es el superlativo del latín *exter*, es decir “externo, que está fuera, forastero”. El cine al que aludimos es por tanto un cine de frontera, liminar, consagrado al exceso y a la exageración irreverente, que se mueve decididamente más allá de lo que es justo enseñar y ver. Pese a que delimitemos el campo ciñiéndonos a un extremo relativo a la violencia y al horror, es menester convenir en una acepción más cabal que proporcionar a dicho cine “extremo”, ya que se trata de un vocablo que deja lugar a varios malentendidos. En este ámbito no entra en nuestras exigencias de trabajo analizar aquel cine que lleva a cabo una investigación sutil y agudamente “extrema” acerca del lenguaje cinematográfico, del estilo enunciativo e incluso temático, esto es, un cine que explora las potencialidades comunicativas sobrepasando las limitaciones y las figuras estereotipadas del *mainstream* a éste contemporáneo. Un ejemplo apropiado de semejante cine podría ser el del director sueco Ingmar Bergman, que experimenta en la forma y en la sustancia la angustia de vivir, los terrores de la soledad y la imposibilidad de las relaciones humanas: un horror impalpable se insinúa en sus lentos movimientos de cámara, en las atmósferas inquietantes, en el hielo que envuelve a personajes sombríos, lo cuales, incapaces de comunicar, encerrados en una desesperación parecida a la retratada por Munch, se sienten unos muertos vivientes. Y prescindiendo completamente de escenarios tétricos o agobiantes más o menos manifiestos, *latu sensu* se podrían considerar “extremos” todos aquellos cineastas que rechazan rotundamente lógicas y prácticas habituales en la posmodernidad, contraponiendo al montaje esquizofrénico típico de los videoclips y a la saturación de lo visible el blanco y negro, la elipsis, la lentitud, la meditación. Aleksandr Sokurov, uno para todos, vuelve a proponer obstinadamente un modelo de cine que ya es ajeno a la sensibilidad del espectador medio, adicto al frenesí del bombardeo sensorial, al caos cromático y auditivo, a la “gimnasia” de la cámara, con el objetivo de obligarle a re-aprender a descifrar lo que ve y siente, de re-educarlo a la visión y a la contemplación

de la imagen. Tal vez ésta sea, en atención al contexto hodierno, la clase de cine más impactante, “violenta” y sobrecogedora que se pueda imaginar, sumamente más que una película como “Irreversible” de Gaspar Noé, de 2002, la cual estremeció Cannes y los telediaros por sus nueve minutos de violación anal en perjuicio de Monica Bellucci, por una cabeza machacada con un extintor hasta volverse papilla, y por las ambientaciones en clubs nocturnos homosexuales en los que se realizan todo tipo de prácticas sexuales. En cambio, lo extremo fílmico objeto de la presente sub-sección será el menos intelectual o conceptual, el que utiliza como única y sola arma de agresión la “laceración” ocular más orgánica e insensata. Claro está, el riesgo de encontrarse ante un cine menos relevante e sugestivo desde una óptica genuinamente artística es alto: no se quebranta el pacto de no beligerancia estipulado con el espectador para organizar un ataque terrorista contra los mecanismos de la visión, no se emplea la cámara como un bisturí para diseccionar las certezas del público-coballa, no, todo se cifra en ilustrar sencilla y pobremente, de la manera más basta y animal, una violencia ignorante e instintiva. Sin embargo, con relación al particular razonamiento emprendido hasta ahora dentro de la temática de la violencia, el antedicho cine constituye la forma de extremismo visual más pertinente en vista de nuestros fines analíticos, puesto que toca los nervios más sensibles de la moralidad, la cual detesta la exhibición superficial, directa y “lúdica” de los feroces estragos producidos en un cuerpo humano. Si decidimos pues de alejarnos de lo extremo “de autor”, sofisticado y refinado, igualmente evitaremos discutir de lo extremo de “plástica”, prefabricado y artificial, de la industria hollywoodiense, el cual, con el pretexto del realismo moral, con estrategias publicitarias *ad hoc* y animado por intenciones mercantilistas, llega en todos los establecimientos *Warner Village Cinema*, en todos los videoclubs *Blockbuster* y en todos los supermercados. Tal elección no se debe a la voluntad de connotar despectivamente los productos que alcanzan las grandes audiencias, sino a que se reputa más interesante y satisfactorio dirigir una mirada “subterránea” hacia obras originales y curiosas que sobreviven valientemente lejos de los puertos seguros del mercado



internacional. Nos referimos a obras que, aun si lo desearan, no podrían aspirar a ninguna visibilidad comercial, a ninguna calculada campaña de promoción, dado que, como máximo, los vástagos de la transgresión *underground* pueden esperar adquirir más familiaridad con las herramientas propias de su arte, con los medios de la auto-promoción, consiguiendo el *status* de “culto” en restringidos círculos de apasionados o, raramente, llegando a proyectar en una auténtica sala cinematográfica sin gozar de ganancias considerables. En honor a la verdad, se debe hacer notar que el mismo atributo de “obras” en muchas circunstancias es una imprecisión terminológica, que frecuentemente la verdadera violencia que hace de estas cintas una experiencia “extrema” y anómala está representada por la vergonzosa acumulación de errores y tosquedades técnicas imperdonables, por la presencia de incoherencias narrativas y de continuidad asombrosas, por la ostentación de incapacidades actoriales insospechables. Tan cierto es que gran parte de estas películas ni siquiera apuntan a dar miedo y menos todavía a crear suspense, sino que quieren exclusivamente mortificar al público con escenas gore u obscenas. La mutilación y la deturpación, física o moral, es el mensaje, muy a menudo el único. Hitchcock, el maestro del escalofrío, que al contrario dominaba los mecanismos psicológicos y dramáticos de la sorpresa, del misterio y del suspense, solía afirmar justamente que el muro que separa el terror de lo ridículo es muy fino: pues, muchas de estas cintas lo demuestran y lo prueban claramente. No todas, por supuesto. De todos modos, cuando realmente consiguen su fin de resultar repulsivas, vomitivas e insoportables, al espectador no queda más remedio que asumirlo y elegir si volverse hacia otra parte o bien contemplar lo que sucede en la pantalla, dejándose invadir por la sensación de asco.

Sería francamente más fácil departir de cintas ya universalmente reconocidas y unánimemente consideradas obras maestras imprescindibles, auténticos *must*, hijas de autores igual de prestigiosos y cuyas imágenes están impresas en la mente de cualquiera. Se citarían entonces los nombres de los grandes de la vieja escuela, George A. Romero, William Friedkin, Stanley Kubrick, David Cronenberg, John Carpenter, Wes Craven y Tobe

Hooper, junto, tal vez, a los exponentes más recientes del género, tales como Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, Hideo Nakata, Darren Lynn Bousmann, Christophe Gans, Rob Zombie, Danny Boyle y Takashi Shimizu. Otrosí, muchas de estas cintas nacieron en un contexto totalmente ajeno al *mainstream* para luego entrar de pleno derecho en el olimpo del cine de masas, brindándole la oportunidad de beber de las más dispares y estimulantes fuentes contraculturales y haciendo a menudo que se acercaran los mundos distantes del cine popular y del de autor, de manera que destacara aún más, si todavía hiciera falta, la labilidad de ciertas etiquetas y barreras divisorias. Sí, sería más simple preciarse del principio del *magister dixit*, del peso de la autoría reconocida, extrayendo de la chistera del cine de terror o *thriller* títulos altisonantes y distinguidos de películas que, con estilos, valores y genios diferentes, han magistralmente visualizado el horror y la violencia; mas no se haría más que encender y apuntar el enésimo reflector hacia una zona ya ampliamente alumbrada de la historia del cine.

En cambio, comencemos con el grupo artístico que se auto-bautizó “Cine de la Transgresión”. Éste nace en Nueva York en la primera mitad de los años Ochenta, en pleno hervidero *post-punk/no wave*. Nick Zedd<sup>396</sup> es la figura cardinal y líder carismático del movimiento: el imperativo categórico es la “infracción” temático-narrativa, al igual que el énfasis hiperbólico puesto en el *shock* y en el humor repulsivo. El movimiento surge también como reacción socio-política ante la era de Reagan, presentándose como una firme bolsa de resistencia en el interior de la metrópolis, Nueva York, que, más que todas las demás, está afectada por la política económica de Reagan, con una divergencia creciente entre riqueza y pobreza, con un ascenso vertiginoso de los *homeless* como contrapartida del edonismo dominante. Estos directores obviamente están al margen de cualquier lógica próxima al *studio system*: ruedan por las calles, sin presupuesto o ayudados por risibles financiadores improvisados, enseñan sus trabajos en pequeños clubs, recurren a proyecciones colectivas. Las películas o, mejor dicho, las

---

<sup>396</sup> Tedesco A., 2000, *Underground e trasgressione. Il cinema dell'altra America in due generazioni*, Castelvechi, Roma, pp. 125-127

filmaciones se vuelven el marco o directamente parte integrante de espectáculos de músicos y grupos rock, el cine se bastardea con la *performances art* y con la *body art* más extrema: es la noción de *expanded cinema*<sup>397</sup> ("cine extendido"). Tales directores proponen un cine invisible por vocación y elección, que consigue poner en escena lo repelente, lo reprimido, lo imposible de observar: una experiencia que es incluso liberación de esos impulsos indecibles que las convenciones de la vida comunitaria marginan y reprimen. Para ellos transgresión quiere decir romper toda barrera socialmente aceptada y la tetralogía de cortometrajes en formato súper 8, en blanco y negro, titulada "*The Manhattan love suicides*"<sup>398</sup>, de 1985, es una ejemplificación de la antedicha ideología. El episodio "*Thrust in me*", realizado por John Waters en colaboración con Zedd, combina nihilismo, blasfemia y violencia necrófila: una mujer (Zedd mismo travestido) se corta las venas en la bañera, su hombre (siempre Zedd) entra en el retrete, defeca y se limpia el ano con una imagen de Cristo; poco después se entera del cadáver de la mujer y, totalmente despreocupado, le mete el pene en la boca, eyaculando abundantemente<sup>399</sup>. El "Cine de la Transgresión" vive una estación breve pero intensa y sus contradicciones son un espejo del estado del arte posmoderno. El furor destructivo y autodestructivo de sus exponentes, el nihilismo a trescientos sesenta grados, el asalto terrorista al *statu quo*, se acompañan incoherentemente con la veleidad y el culto de la personalidad. El movimiento alcanza una relativa visibilidad mediante recopilatorios, vídeos, *performances* y ensayos, la cual sanciona de algún modo su introyección por parte del mismo aparato cultural oficial contra el que luchaba, acabando por aparecer como una nota al margen suya. En el día de hoy el grupo sobrevive cansadamente en la persona de Zedd, quien vive al día en espera de nuevos

---

<sup>397</sup> Tedesco A., 2000, *Underground e trasgressione. Il cinema dell'altra America in due generazioni*, Castelvechi, Roma, p. 128

<sup>398</sup> Tedesco A., 2000, *Underground e trasgressione. Il cinema dell'altra America in due generazioni*, Castelvechi, Roma, pp. 128-131

<sup>399</sup> Tedesco A., 2000, *Underground e trasgressione. Il cinema dell'altra America in due generazioni*, Castelvechi, Roma, pp. 128-131

mecenas, mientras que Richard Kern, otro exponente principal, ya es un fotógrafo y director de videoclips afamado que ha de lidiar con los cortes impuestos por la *playstation culture* de MTV: el paso de una parte a otra de la barricada es radical y confirma cuánto el extremismo anarquista de cierto arte contemporáneo no es más que un paréntesis hipertrófico del sistema, fácilmente re-absorbible por el mismo<sup>400</sup>.

El segundo ejemplo de cine *extremus* procede de finales de los años Setenta, desde una Italia en plena crisis política y en estado de alerta por el terrorismo, en la cual el género de terror canibalesco, con su dolorosa esencia de tejidos, músculos y sangre, constituye muy probablemente una válvula de escape para el inconsciente socio-político, turbado por los tristes acontecimientos de la época. Una de las cintas italianas más representativas y conocidas de este género es “Holocausto caníbal” de 1980 de Ruggero Deodato, película entre las más controvertidas y censuradas de siempre, debido a las matanzas reales de animales y a que se la creyó un auténtico documental o *snuff movie*. El *film*, cuyo extremismo se origina efectivamente en las características enunciativas empleadas para comunicar el horror, relata la historia de un equipo de documentalistas sin escrúpulos que viajan a Sudamérica para grabar sobre cinta los hábitos canibalescos de los supuestos “salvajes” de la zona. Los cine-exploradores occidental, que ya desde el inicio se indican como los verdaderos “bárbaros inciviles”, se las ingenian para crear artificialmente unas escenas cinematográficas brutalmente sensacionalistas, llegando a mancharse con crímenes terribles, sin tener reparos en violar, torturar, matar, y quemar a ingenuos aborígenes, riendo frente a decapitaciones, amputaciones, empalamientos y castraciones. Finalmente, sin embargo, su destino será el de encontrar un espeluznante epílogo en el infierno verde del Amazonas, donde serán devorados por una tribu de indígenas. Deodato para perseguir un impresionante estilo de mimesis realista se sirve de algunas astucias técnicas: la cámara en mano, la película arañada, deteriorada, la presencia

---

<sup>400</sup> Tedesco A., 2000, *Underground e trasgressione. Il cinema dell'altra America in due generazioni*, Castelvechi, Roma, p. 132

de secuencias yuxtapuestas sin cuidado y continuidad para dar la ilusión de que se trata de material no montado. Todo confiere a las imágenes una dimensión artesanal que el espectador lee como prueba irrefutable de la veracidad de los documentales sobre la antropofagia llevados a cabo por los cínicos cámaras protagonistas de la película. Las escenas rodadas son brutas, bastas y las acciones más escalofriantes se muestran de manera incierta y tambaleante, con las figuras que se mueven frenéticamente entre la vegetación, ocultándose parcialmente a la vista. La narración arranca con el profesor Monroe que halla y visiona los rollos de los documentalistas que se recuperaron: la estructura metalingüística de la cinta, la película dentro de la película, la *mise en abîme*, aumenta la credibilidad de la narración, que así parece un hecho de crónica, y exaspera la pulsión voyeurista. Los espectadores en el filtro proporcionado por la mirada atónita y curiosa del profesor Monroe encuentran una alusión directa a su condición de seguimiento visual pasivo y onanista, el mismo efecto que en “Saló, o los 120 días de Sodoma” de Pier Paolo Pasolini, de 1975, se obtenía en la sección infernal “recinto de la sangre”, cuando los “señores”, por turno, desde una ventana contemplaban gracias a unos anteojos las torturas que se infligían a los jóvenes secuestrados para ser abusados. En ambas películas vemos a unos personajes que se deleitan en la visión morbosa de horrores tremendos, exactamente igual que hacemos nosotros en la oscuridad de la sala cinematográfica cuando miramos cintas tales como las citadas más arriba. El mensaje que se transmite en el momento en que en el interior del *film* el profesor asiste a las imágenes de violencia es la denuncia de nuestra condición de espectadores que cotidianamente asisten a las desgracias ajenas a distancia, por medio de una pantalla mediática. De este modo en los Setenta el público italiano se siente llamado a reflexionar sobre su papel pasivo de *voyeur* al cual televisión y periódicos ofrecían material fresco de violencia, masacre, muerte, y desorden social. A ello añádase que el hiperrealismo que singulariza “Holocausto caníbal”, empedrado con comentarios musicales de ensueño que hacen de contrapunto a las secuencias de antropofagia bestial, acomete contra el espectador con una

fuerza de la que las demás cintas de terror canibalesco suelen estar desprovistas. La película es tan realista que nacieron malentendidos acerca de la presunta verdad de lo que se enseñaba, dudas nutridas deliberadamente por los autores a fin de crear un halo de misterio en torno a la cinta que pudiera atraer más público todavía: una sagaz y pionera forma de *marketing* que se adelanta casi veinte años a las tácticas de venta multimedia organizadas en vista de la película, falso documental, “El proyecto de la bruja de Blair”, de Dan Myrick y Eduardo Sanchez, de 1999.

Al dirigir nuestra mirada hacia el cine violento oriental es preciso replantear y corregir en parte lo dicho acerca de la incapacidad de ciertos productos extremadamente perturbadores de conseguir un amplio éxito de audiencia y taquilla, así como de alcanzar un *status* relevante. La cultura oriental es como su cocina: lo agrio y lo dulce conviven sin eliminarse recíprocamente. Por su parte, su cine deja pasmados por sus repentinos cambios de tono, por la comicidad que va cogida de la mano con el horror, por cuanto rápidamente pueden seguirse la sonrisa y la arcada. Hablamos de un horror que frecuentemente no provoca traumas y puede dar pie al humorismo porque la puesta en escena y los efectos especiales repulsivos carecen completamente de realismo. De hecho, por muy gore, macabros, sangrientos y cuidados que sean, es más, justo por eso, la violencia y el horror pierden naturalidad y se convierten en expresionismo estilizado y paroxístico: las heridas se truecan en géisers de plasma rojo, los golpes causan manantiales incontenibles, hiperbólicos e irrealistas de fluido vital. Es una estética que retoma la enseñanza del teatro Kabuki, una clase de espectáculo excesivamente abstracto, codificado y artificioso para los destinatarios occidentales, cuya influencia es evidente incluso en las admirables técnicas de *wirework* (sistema de hilos y cuerdas que permiten a los actores realizar evoluciones aéreas impensables) y en el empleo de trampolines para acentuar las cualidades acrobáticas de los actores/personajes: en resumidas cuentas, una idea de puesta en escena que está en las antípodas con respecto al realismo supuestamente “biológico” del cine occidental canónico más reciente. Casi siempre hay demasiada sangre y la sangre es

demasiado roja. No obstante, lo que más espanta y deja boquiabierto hasta el más fuerte y despabilado de los consumidores asiduos de terror occidental es la cruel inventiva de los temas violentos, la construcción narrativa de las escenas y los diálogos sobrecargados de sarcasmo “quirúrgico”. Ahora, unos breves ejemplos que inmediatamente aclaren el concepto. En “*Daughter of darkness*” de Kai Ming Lai, de 1993, un detective husmea la zona pública de una muerta para comprender si fue violada, y no encuentra nada mejor que preguntarle a la pariente allí presente: “¿Pero en la familia teneis todas las tetas tan gordas?”<sup>401</sup>. En “*Dr. Lamb*” de Danny Lee de 1992, dentro de la misma secuencia se pasa sin solución de continuidad de un polo emotivo a otro: cuando Simon Yan hace pedazos la primera víctima con una motosierra, el espectador por un lado ríe por todas las muecas y los ojos en blanco o como platos del asesino, por el otro queda asqueado por los realistas primeros planos de la motosierra que desmembra la carne de la víctima. Siempre en la misma película, después un policía halla entre las pertenencias del asesino un tarro con un pecho amputado, que resbala de mano en mano al puro estilo de la comedia *slapstick* típica de Chaplin o de Laurel & Hardy, hasta que, una vez caído al suelo, una mujer policía se dirige al compañero diciendo: “Recógelo tú: eres un tío, ¿te gusta tocar tetas!”<sup>402</sup>. Lo más increíble es que semejantes películas son productos *mainstream*, tal vez de gran éxito, interpretados por actores famosos. Anthony Wong es un divo a todos los efectos y alterna papeles de prestigio a roles que para un actor occidental resultarían como mínimo ultrajantes o que de todas formas no aceptaría con serenidad: en “*Ebola Syndrome*” de Herman Yau, de 1995, él tiene una relación sexual con un cuarto de buey colgado en una cámara frigorífica. Por su parte, también un *film* como “*Tetsuo, el hombre de hierro*” de Shinya Tsukamoto, de 1988, ha sido un éxito que ha superado los límites de Japón para lograr que se hable mucho de éste en Occidente y en todo el resto del mundo. El director demostró

---

<sup>401</sup> Curti R., La Selva T., 2003, *Sex and violence – percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, p. 366

<sup>402</sup> Curti R., La Selva T., 2003, *Sex and violence – percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, p. 367

haber incorporado en su estilo inspirado en Cronenberg el género *splatter*, gore, la cultura *cyberpunk*, los cómics *underground*, la inquietud kafkiana, todo animado por una sensación de sofocación social, de enajenación urbana y por un ansia de arrasar lo humano. La experiencia sensorial de la visión de esta película, que narra la metamorfosis de un tranquilo empleado que se transforma en una máquina tecno-orgánica capaz de desahogar su rabia e ímpetu contra una realidad inhumana, es algo cercano a la alucinación: encuadres rapidísimos, a veces casi subliminales, en blanco y negro, son sostenidos por una banda sonora compuesta de chirridos y estruendos industriales, creando una sinfonía posmoderna obsesiva y martilleante para una obra que, al lado de Giger, Stelarc y del ya mencionado Cronenberg, denuncia la obsolescencia del cuerpo humano con relación al proceso de adquisición científica contemporánea, vitorea el advenimiento de una “nueva carne”. El hombre, resignado a un entorno árido de sentimientos, ya no es un artífice/demiurgo que modela y controla el ambiente en el cual vive; es un ser preso de los sufrimientos de la carne y esclavo de la sociedad, de modo que no le queda más remedio que gritar su propia angustia: el grito futurista de Tetsuo, que durante la cinta llega a matar a su novia perforándola con su nuevo pene-barreno, es la versión posmoderna y post-orgánica de “El grito” de Munch.

El último ejemplo de afrenta a la pública decencia, de reto a la visión, es brindado por la película “*Aftermath*”<sup>403</sup> del español Nacho Cerdà de 1995, cortometraje de treinta minutos, sin diálogos y desprovisto de música, que muy pronto se ha elevado al *status* de cinta de culto. El argumento escabroso es la autopsia como extrema violación del cuerpo, la violación quirúrgica, intrusiva e invasiva, que se combina con la violación sexual, carnal, tal vez más degradante todavía para el cuerpo y la integridad de la persona. Un forense, un especialista en anatomía patológica, con el rostro siempre tapado por una mascarilla de cirujano, ejecuta una autopsia sobre un cuerpo femenino antes de unirse carnalmente con éste tras quedar solo en la morgue con el cadáver: el forense es pues el autor de una doble

---

<sup>403</sup> Curti R., La Selva T., 2003, *Sex and violence – percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, p. 381



violación, que aniquila toda dignidad de los restos mortales en el connubio perverso de sexo y muerte. Durante la autopsia Cerdà utiliza la cámara al igual que un bisturí, fragmentando visualmente el cuerpo, enseñando cada vez un brazo, una mano, una pierna; como música ambiental sólo el rechinar metálico de las herramientas de trabajo, de hojas y sierras que encuentran la resistencia de los huesos. Luego los primeros planos del semblante del cadáver de la mujer quieren subrayar su mortificación frente al acto necrófilo y profanador. Éstos se alternan a lúgubres, tétricos e insistentes detalles: el cirujano extrae un cuchillo de cocina, particular grotesco que marca la transición desde una primera parte clínica hasta una segunda más descubiertamente gore, y empieza a penetrar la vagina del cadáver con su hoja; sucesivamente abre la caja torácica y se masturba toqueteando el pecho de la muerta; finalmente monta el cuerpo. El espectador hambriento de imágenes prohibidas que consiga poner sus manos encima de una copia de *"Aftermath"* va a quedar turbado a la vez que fascinado por la impecable profesionalidad y por el estilo esmerado de la realización: el bárbaro abuso goza del *dolby stereo*, de una cámara con una movilidad excepcionalmente fluida y de un auténtico depósito de cadáveres catalán<sup>404</sup>.

De todos modos, concluyendo el discurso sobre el cine extremo de violencia y horror, los excesos nihilistas de cierto *underground* han cumplido ya su papel. En una sociedad que hace de la liberación de los dogmas y de los prejuicios, por lo menos sobre el papel, su propia bandera, en la cual Internet está invadido por la pornografía y lo sagrado retrocede progresivamente, parece que se ha anulado o fuertemente reducido el gusto del pecado y la posibilidad de imponer nuevos estándares, cada vez más altos, de transgresión. Aunque los distinguos son obligatorios, la impresión es que se gasta pólvora en salvas, que los autores se hacen ilusiones de quebrantar tabúes que ya llevan mucho tiempo siendo inofensivos. Una humanidad que teme el aburrimiento de la ataraxia se mete de cabeza en el intento de descarnar un esqueleto, justo para usar un símil adecuado al argumento,

---

<sup>404</sup> Curti R., La Selva T., 2003, *Sex and violence – percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, p. 382

que ya ha sido relimpiado por completo, se hace hincapié con cada vez menor eficacia en obsesiones eróticas y mortuorias siempre más explícitas. Salta a la vista la irrupción del sexo y de la violencia sin velos incluso en los productos de masas *mainstream*, que a diario van erosionando progresivamente la esfera que un tiempo era de competencia exclusiva del *underground*. Lo extremo en el mejor de los casos se ha vuelto una manera de contar y una rúbrica estilística más, si no realmente un *status symbol* y un expediente para no perder mercado. El arte contemporáneo a fin de cuentas hace mucho que se apropió de tales dinámicas: después de la “Mierda de artista” de Piero Manzoni, que de todas formas en 1961 poseía una fuerza neodadaísta provocadora que se reveló ser profética, ya no se cuentan las pinturas, las esculturas y las instalaciones a base de secreciones y fluidos corporales, de canales de animales y órganos humanos. A pesar de todo ello, la vanguardia no parece capaz de sacudir hondamente los cimientos de nuestro pequeño mundo posmoderno, demasiado a menudo la vanguardia sustancial ha sido reemplazada por una vanguardia de pura apariencia, que se regocija en su pseudo-inconformismo. En el mundo del cine extremo, el cine extremo del cual estamos hablando, la revolución digital, que interpretó al pie de la letra las teorías acerca de la democratización del arte, ha creado una verdadera “videomanía” que ha llevado el entorno de las cintas de serie B hasta la esclerosis terminal: productos minimalistas, con presupuestos nulos, parecen más bien anti-películas, se asemejan más a un grito inarticulado de rabia primigenia antes que a una obra cinematográfica auténtica. El resultado es el allanamiento de cualquier “encefalograma cinematográfico”, por cuanto lo único que se exhibe son las explosiones de sangre y vísceras en imágenes estereotipadas que pecan de apropiación indebida del concepto de “extremo”; como si bastara batir el récord mundial de hemoglobina utilizada en el plató para poder jactarse de un pasaporte de artista “alternativo”. También hay cineastas independientes, no se olvide, que se organizan con ritmos y estrategias puestas a punto con mucha experiencia: dedicándose al *home video* digital con meticulosidad, habilidad, buen gusto y estilo, ellos editan buenos productos de terror rodados a coste

cero, repartidos por correo, publicitados en la Web o en fancines de nicho, satisfaciendo una franja de mercado muy específica, compuesta de usuarios generalmente decepcionados por las mercancías distribuidas en el normal circuito cinematográfico.

### 3. 3. 10 La discreta ocultación catódica

Dimensión familiar, doméstica, hogareña, íntima, privada, son sus peculiaridades de consumo discriminantes con respecto a los otros medios de comunicación de masas. Tacto, discreción, respeto, amabilidad, es lo que se le exige en virtud de las características anteriormente mencionadas. Nos referimos al medio televisivo, el que en muchos países, como en Italia, contribuyó a la unificación geográfico-cultural y a la creación de un espíritu nacional mucho más que noventa años de drásticas y desacertadas intervenciones estatales mucho más que el sistema escolar y legislativo. La televisión forjó un sentido de comunión y coparticipación nacional de ritos, eventos y entretenimientos, un sentido de afiliación a un único contexto social, que parecieron incomparables, en cuanto a intensidad y rapidez, con respecto a las previas experiencias mediáticas. La prensa no permitía un acceso universal a sus contenidos porque imponía unas barreras culturales y formativas demasiado altas; la fotografía se encontraba en el polo opuesto con relación a la reproducción mimética del movimiento y de la vida; la radio, gracias a la comunicación a través del canal auditivo, consentía el seguimiento a una audiencia enormemente más vasta, pero era sólo un “tele-escuchar”, sin la participación importantísima del sentido de la vista; el cine constituía por fin un cumplimiento de la esfera perceptiva, ya que integraba en su narratividad oído y vista, pero era experiencia del “ya ocurrido” y obligaba a los destinatarios a congregarse físicamente en un lugar designado. La televisión se presenta enseguida como una superación inmediata de estas restricciones limitativas, aun si, como era previsible, será justo el caer de algunos de dichos “obstáculos tecnológicos” los que determinarán problemas de diferente naturaleza, como el de la dificultad de acaparar la atención durante un consumo muy distraído, el de la necesidad de realizar contenidos “universalmente” populares y el de la baja resolución óptica de la visión. De hecho siempre es impropio confrontar los *mass media* para decretar cuál es “el mejor”: el parangón puede exclusivamente poner de manifiesto las diferencias perceptivas y de contenido relativas a la sustancia

y a la forma de la expresión, ni positivas ni negativas de por sí mismas. De todas maneras, la televisión se impone acto seguido como un “tele-ver”, justamente, que, aparte de integrar oído, vista y movimiento, se distingue por su inmediatez, por estar en directo, por ser conexión instantánea con el público, en lo privado de sus viviendas, por ser evento que se desenvuelve contemporáneamente a su seguimiento, no prefabricado. Se trata de una comunicación que merced a su “proximidad” se configura como sencilla, informal, coloquial, conversacional, sobrepasando los impedimentos atingentes a la competencia y a la instrucción que comporta la lectura de la prensa y la complejidad autorial del cine. La particularidad esencial del medio televisivo es pues su índole *live*, en vivo, su realismo cotidiano que ofrece el transcurrir de la vida *in fieri*, con toda la buena dosis de imprevisibilidad con respecto al evento y de imperfecciones técnicas de la toma que resultan de ello. Si el cine se introdujo en las vidas de la mayoría de la población como narración ficcional, como industria del sueño y maquinaria mágica capaz de conceder la evasión hacia otros mundos, la televisión, al contrario, asume la función de ventana que da al mundo, de extensión “verista” e “imparcial” de los sentidos proyectados hacia la realidad de todos los días. Exactamente tal connotación realista, unida al intenso efecto de proximidad, hace que las neonatas empresas televisivas, gestionadas, entre otras cosas, de manera monopolista por las instituciones estatales europeas, se preocupen fuertemente por la modalidad de relación comunicativa que entretener con una audiencia tan “cercana”. Nos hallamos en un clima posbélico y el trauma fresco de los regímenes dictatoriales no hace más que agudizar las constantes inquietudes acerca de los efectos nocivos de los medios de masas, temidos en todo ambiente cultural. Así que en la llamada “era de la escasez” televisiva, la “paleo-tv” de los albores, se decide cultivar un sentido de ciudadanía con un planteamiento comunicativo pedagógico, didáctico, el cual, según modalidades “populares”, ha de divertir educando, el cual debe guiar hacia una modernización gradual y vigilada. En semejante atmósfera, donde la televisión se vuelve la primera fuente informativa de la sociedad, el objetivo es evitar toda clase de contenido “no

edificante” al espectador, dejar pleno poder a las instituciones en las decisiones que hace falta tomar por el “bien” de los ciudadanos. Todavía estamos muy lejos del desarrollo completo de una “sociedad de las imágenes” y está claro que el tema de la violencia, del horror y de la muerte es totalmente de excluir, negar, desterrar. Heredando un antiguo hábito cultural, el lema es moralizar, edulcorar, “pulir”: ¿quién desea ocuparse del *reversum* llevando a sus espaldas una reciente tragedia de muerte y destrucción del calibre de la Segunda Guerra Mundial? Tanto en la ficción, orientada hacia los modelos de la cultura alta, hacia la literatura y el teatro, como en la información, proporcionada por rígidos locutores de medio cuerpo, se expurga tajantemente toda materia indecorosa conectada con el sexo, la violencia, la maldad y la perversión.

En el campo de la información, pero, la situación está destinada a mutar en el curso de los años Setenta, bajo las pesadas y dramáticas presiones de la actualidad y de la crónica negra nacional e internacional. En este período, cuando conjuntamente el invento de la grabación videomagnética menoscaba la naturaleza de “ventana” de la televisión en favor de una mayor oferta de ficción y de programas en diferido, la promesa de autenticidad y veracidad hecha por la pequeña pantalla abarca lo que se encuentra más allá de las categorías del tradicional “buen gusto”. En España, tras treinta y cinco años de dictadura y censura franquista, estallan los desórdenes sociales, las huelgas y las manifestaciones que acompañaron a toda la época conocida como “La Transición”, marcando una etapa de profunda inestabilidad; en Italia se afronta el terrorismo político y los extremismos ideológicos de derechas y sobre todo de izquierdas, que culminaron con el caso Aldo Moro; en Estados Unidos la guerra de Vietnam, que supuestamente debía ser breve e “indolora”, se convierte en un *crescendo* de muerte de jóvenes soldados en el frente, motivo de movilización por parte de la opinión pública y por parte de los movimiento pacifistas juveniles, tanto que el gobierno americano perderá la guerra antes en patria que en el frente. Sucedió que en Estados Unidos subestimaron, con excesiva desenvoltura y ligereza, ese conflicto en tierra extranjera, al no considerar la envergadura

de la primera cobertura televisiva de una guerra en toda la historia de la humanidad. Cabe decir que la televisión, políticamente central en tal trance, ni siquiera tuvo que luchar para infringir y perforar el control de la censura, por el simple hecho de que la fuerza militar estadounidense inicialmente no se preocupó por crearlo. El primer efectivo veto a la presencia de reporteros en el frente se tuvo durante la Primera Guerra Mundial: tanto el alto mando alemán como el francés permitieron solamente a pocos y seleccionados fotógrafos militares acercarse a las zonas de combate<sup>405</sup>. Posteriormente la censura sistemática quedó inaplicada por mucho tiempo, dejada a la discreción de generales y jefes de estado. De modo que, a distancia de cincuenta años, fue necesario al ablandamiento relativo a la primera cobertura televisiva de una guerra para que se comprendiera realmente cuánto en la era moderna la información dirigida al público puede surtir consecuencias lamentables para la política exterior de un estado democrático. Sólo cuando la guerra empezó a eternizarse, llamando al frente cada vez más soldados, se volvió patente que la nueva “tele-intimidación” con la muerte y la destrucción, seguida día tras día y canalizada casi en directo hacia cada núcleo doméstico, estaba dando un giro de trescientos sesenta y grados a la opinión pública americana y de todo el Occidente. Las conexiones intercontinentales se hacían pues siempre más frecuentes gracias a un número progresivamente mayor de satélites orbitantes televisivos, y los detalles de la que se definió una “suciedad guerra” se difundían en las cadenas del mundo entero, las cuales tendían a una programación cada vez más extensa, tanto vertical como horizontalmente, según se dice en argot televisivo. Se convirtió en algo típico el servicio periodístico sobre Vietnam con estructura triádica: para aumentar el proceso de identificación, para proyectar directamente dentro del conflicto a los espectadores, se crea un triángulo comunicativo, donde el cronista, moviéndose tras los pasos del soldado, con el cual habla, media entre el espectador y los hombres en el frente ocupados en las operaciones bélicas. Dichos servicios llegan a Europa, donde las noticias de crónica negra suben por momentos: bombas,

---

<sup>405</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 31

masacres, secuestros y violentas reivindicaciones políticas minan el corazón de muchos estados. Tras el rastro de estas repentinas mutaciones socio-políticas el sistema medial decide invertir cada vez más en la espiral de la violencia, dejando lugar a historias de violaciones, asesinatos por sexo o dinero y torturas domésticas. Es preciso, sin embargo, esclarecer que la exhibición de la violencia y del horror es más de entenderse como espacio concedido a la tratación de estos argumentos, antes que como ilustración del detalle espantoso. Incluso en la “era de la abundancia”, donde con la privatización de las cadenas prevalece un modelo comercial y ya no pedagógico, donde la “neo-tv” hace del *infotainment* uno de los ingredientes principales de una programación de flujo hibridada, la proximidad de la televisión sigue implicando tacto y reticencia en la pequeña pantalla. Además, volviendo a la “tele-intimidad” de la violencia de la guerra, a raíz de la lección de Vietnam los gobiernos nunca jamás se mostrarán tan ingenuos de cara al poder mediático televisivo, elaborando un verdadero “síndrome de Vietnam”. Piénsese otra vez en el anacronismo, desde un punto de vista comunicativo-informativo, con que el gobierno inglés, presidido por Margaret Thatcher, llevó la campaña británica en las Falklands-Malvinas en 1982: se consentió el acceso al teatro de guerra solamente a pocos reporteros selectos, no se autorizó ningún directo televisivo y tampoco conexiones vía satélite<sup>406</sup>. Pese a ello, fue un coletazo del pasado que intentaba volver a estar en el candelerero y en los años Ochenta tal política no podrá durar mucho tiempo, debido al presionar de las tecnología que corren hacia la “aldea global”, hacia las inmensas bases digitales de datos, hacia cámaras de mano de calidad y movilidad superiores, hacia los canales *all news* a escala planetaria, hacia la comunicación global vía satélite; debido al nacer de una nueva conciencia de la responsabilidad, a la adquisición por parte de los medios de masas del poder epistemológico, a la “política-espectáculo”. Hablamos de un escenario en el cual ni siquiera la URSS, con su feroz represión y censura en todos los frentes, logró celar la tragedia nuclear de Chernobyl en 1986. Los órganos de estado, conscientes de que las

---

<sup>406</sup> Fracassi C., 2003, *Bugie di guerra. L'informazione come arma strategica*, Mursia Editore, Milano, p. 111-115



desventajas de la ocultación ya superan las ventajas, dado que el misterio estimula las conciencias, los interrogantes y la búsqueda autónoma de las noticias, comprenden que se debe abandonar semejante estrategia obscurantista por otra más sofisticada: la planificación de la intrusión de los *mass media*, la puesta a punto de una *media diplomacy*, de una diplomacia hacia los “enemigos” mediales. En la Primera Guerra del Golfo el *news management*, el manejo de las noticias, reemplaza la estrecha censura; el antagonismo entre medios y poder deja espacio a una política de colaboración, de simbiosis. La ocultación sobrevive, pero cobra un nuevo aspecto, se esconde tras la apariencia de una visibilidad cegadora, deslumbrante, es una censura por “añadidura y ampliación”, que en vez de suprimir las imágenes las organiza, las confecciona según las exigencias de políticos y *mass media*. Durante el conflicto en Oriente Medio de 1991 las fuerzas armadas americanas animaron la difusión de imágenes que daban la idea de una guerra tecnológica, futurista, “inteligente”, aséptica, sin derramamientos de sangre: los servicios televisivos enseñaban a reporteros que hablaban sobre el fondo de un cielo negro, oscuro como boca de lobo, cruzado por la psicodelia de las estelas luminosas de los misiles y de las bombas. Fundamentalmente el público nunca vio nada porque las imágenes eran “ciegas”, “opacas”, “afásicas”, se limitaban a la función fática o de contacto de la comunicación, a establecer una conexión emotiva de presencia con el espectador, al cual no se proporcionaba ninguna información visual concreta<sup>407</sup>. A la audiencia televisiva estadounidense y mundial no se le concedió ver el material filmico que mostraba a las víctimas de los bombardeos masivos y prolongados con explosivos, napalm y uranio empobrecido, que visualizaba las consecuencias desastrosas de los ataques contra los edificios y las ciudades, que dejaban a la población sin electricidad y agua. Igualmente, la mayor parte de las operaciones militares conducidas en Afganistán a finales de 2001 quedaron fuera del alcance de los reportes independientes, cuya actividad fue brillantemente suplantada con un periodismo *embedded* y con el suministro de imágenes elaboradas de

---

<sup>407</sup> Scurati A., 2003, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, Donzelli Editore, Roma, pp. 149-152

manera propagandista. Añádase que los efectos de los bombardeos sobre Bagdad a lo largo de la Segunda Guerra del Golfo, así como las decapitaciones de los civiles occidentales secuestrados por los terroristas islámicos, han sido mostrados al mundo entero, no por las cadenas televisivas americanas, sino más bien por las árabes.

En último análisis al medio televisivo, aunque en el interior de una tendencia orientada a dejar cada vez más espacio a la información “negra”, no se le permite transmitir el *reversum* relativo a la actualidad por su intrínseca “tele-intimidad” y proximidad hogareña. No obstante, en lo concerniente al *reversum* ficcional, al expresado mediante los códigos de la narración de realidades imaginarias, es notable, en cambio, cuánto éste ha ido progresivamente introduciéndose en la parrilla televisiva. Con respecto a ello cabe reconocer una parcial alineación de la pequeña pantalla, claro está, dentro de las características de “discreción” del medio televisivo, a la actitud de aceptación del horror y de la violencia extrema surgida en el reino del cine *mainstream*. En efecto no es nada casual que la grieta por medio de la cual la violencia y el horror, extirpados del registro informativo factual, pudieron penetrar a hurtadillas en la programación televisiva es representada por los más recientes productos de media/larga serialidad inspirados justo en el medio cinematográfico. “*Twin Peaks*”, serie de culto de 1990 obra de David Lynch y Mark Frost, fue realmente la primera que empleó un lenguaje expresivo mucho más cercano a la forma y a la sensibilidad del celuloide, lo que se ve en el cuidado sumamente mayor en la dirección, en la fotografía, en la escenografía y en la actuación, al igual que en la estructura narrativa más profunda y problemática. Pero a partir de “Expediente X” de 1993 de Chris Carter la inquietud terrorífica *hi-fi*, de alta fidelidad, se vuelve habitual en la pequeña pantalla y hace prosélitos por doquier. “Expediente X”, así como “*Millennium*”, siempre de Carter, es emblemático de la pesadilla moderna colectiva de la degeneración de la ciencia, del poder y de los valores; los episodios, que rara vez poseen un final feliz, lanzan a través de las tramas y de los personajes señales de alarma, indicaciones para explorar la realidad más allá de la superficie de la

oficialidad, recordándonos que muchos de los tópicos laicos y religiosos acostumbrados son falsos: como el, por ejemplo, del hombre que es esencialmente bueno, de la evolución de la ciencia que es siempre para bien, de la tecnología que está siempre de nuestra parte, de la mayoría que suele tener razón, o asimismo el que reza que vivimos en el mejor de los mundos posibles. “Expediente X” funda su fascinación en la mitología del complot y en el principio según el cual “la historia no es tal como nos la cuentan”, todo ello empapado de una buena dosis de terror paranormal, de casos y misterios nacionales jamás solucionados o ambiguos. Acorde a una tesis que recuerda vagamente Lovecraft, cuanto más los protagonistas adquieren conocimiento, cuanto más se acercan al corazón del horror, más entienden que no comprenden y que no pueden llegar a comprender siquiera. Casi nunca los dos agentes, que encarnan uno el positivismo y el escepticismo de la ciencia, otro la contrapartida pospositivista convencida de la existencia de dimensiones inexplicables, alcanzan una verdad: las verdades son siempre tres o cuatro, todas paradójicamente ciertas y todas salpicadas de particulares angustiosos. No es el sueño de la razón que engendra a los monstruos, como apuntaba Goya; al contrario, es el uso demasiado intenso y exclusivo de ésta lo que genera a los monstruos, las incertidumbres existenciales, las pérdidas de identidad. Si entonces ésta es la filosofía básica de “Expediente X”, serie que en más de una ocasión amplió los confines de lo que es lícito mirar en televisión, sus epígonos se han encargado aún más de desquiciar lo “políticamente correcto” en cuanto regla indiscutida de la vida cotidiana aplicada universalmente. Después de la lección magistral de crudo realismo orgánico-biológico de las reconstrucciones de la policía científica de “C. S. I.” y sus forenses, por un lado se ocupan de romper todos los tabúes del sexo y del erotismo series como “Sexo en Nueva York”, “*The L word*” y “*Queer as folk*”; por el otro, en la vertiente de *Thanatos* que más nos importa, esto es, la de la ilustración explícita de la violencia, del horror quirúrgico y de la muerte despojada de toda sacralidad, las protagonistas son series tales como “*The Shield: al margen de la ley*”, “*Oz*”, “*Los Soprano*”, “*A dos metros bajo tierra*”,

“*Nip/Tuck*”, “*Dexter*”. Estas series, prácticamente todas presentes en la programación televisiva actual o de los últimos tres años, pese a que están relegadas a franjas de audiencia mínima, en horarios a menudo realmente inviables, constituyen igualmente un valiente paso para el medio televisivo, el cual se ha visto obligado a adecuarse a la mutación estética imperante que involucra sobre todo a las generaciones más jóvenes. Es interesante notar que, erosionando cada vez más la distancia cualitativa formal que antes separaba netamente la pequeña y la grande pantalla, dichas series no son vehículos de violencia y horror exclusivamente en la acepción más descontada y exterior de “visibilidad”. La violencia y el horror entretienen la narración en su estrato más profundo, el de la relación entre el yo y el mundo, el de las relaciones personales, el de la puesta en entredicho del automatismo moral superficial que rodea las cuestiones sociales. Todo el espectro socio-cultural se indaga hondamente, se secciona, se revisa, se relativiza, desvelando los horrores y las violencias que anidan en éste: la familia, la pareja, la relación entre hijos y padres, la relación hombre-mujer, los conflictos generacionales, la cuestión racial, la postura del individuo frente a la muerte, frente a la trascendencia y a la religión, la importancia de los valores éticos, la afiliación política, el sentido cívico, el poder del dinero, el enfrentamiento de clase. Solamente a manera de mención explicativa, se dedicarán pocas líneas a cada una de las series, sin adentrarse en la estética formal de estos productos, visto que, por muy importante que sea, no es ahora estrictamente pertinente.

“*The shield*: al margen de la ley” narra los avatares de un distrito de policía de Los Ángeles, donde los agentes deben bandearse entre, por un lado, el cumplimiento de las normas y el respeto por el trabajo de los colegas, y, por el otro, la necesidad de mantener la seguridad en las calles, de proteger su propia incolumidad y de hacer frente a los problemas personales de naturaleza económica o sentimental, a costa de moverse al filo de la legalidad. Las atmósferas de la serie son sumamente hoscas y violentas; la corrupción, la degradación, el malestar y el arribismo reinan soberanos; muy a menudo los hombres de las fuerzas del orden tienen que buscar una

mediación con los delincuentes de los barrios más conflictivos de la megalópolis americana, llegando ellos mismos a cometer asesinatos, incluso de otros policías. Las torturas, las violaciones, las vejaciones y el lenguaje obsceno son la regla; en un episodio, en particular, el capitán Aceveda es reducido por un quinqui de poca monta que le obliga a llevar a cabo una felación hasta procurarle el orgasmo y la eyaculación.

El título de la serie “Oz” toma el nombre de “*Oswald State Penitentiary*”, es decir “Oswald, penitenciaría de máxima seguridad”, en la cual se nos introduce con un corte crudemente realista y documental, dejando muy claro que, como dice Ryan O’Reilly, un detenido irlandés, “la muerte es mejor que cualquier día en Oz”. Los sucesos que acontecen en dicha prisión de Baltimore, sobre todo las historias de los detenidos que se encuentran en la sección experimental llamada “Ciudad esmeralda”, se inspiran en hechos reales y en testimonios verdaderos de convictos y ex-convictos, plasmados para nosotros sin dejar nada a la imaginación. Los presos de “Ciudad esmeralda” están encerrados en celdas con paredes de plexiglás, para ser siempre visibles a los guardias (es evidente la referencia al *Panopticon* de Jeremy Bentham que da el nombre a la sucesiva sección y del cual hablaremos en ésta). El narrador y protagonista de la serie es un detenido de color en silla de ruedas. Peleas, homicidios sangrientos, homosexualidad, toxicomanía, acosos, violaciones, jerarquías impuestas y sufridas, meses de celda de castigo, torturas infligidas a los guardias y por parte de los guardias: todo ello pasa mientras rigen alianzas y divisiones dictaminadas por la pertenencia a etnias o a grupos religiosos. La frustración, el dolor, la desesperación, el odio, el racismo, la venganza y el cautiverio causan una escalada de crímenes inaudita.

En la serie “Los Soprano”, pues, es posible reconocer una versión modernamente actualizada y menos idealizada de la *famiglia* mafiosa de los Corleone retratada en el tríptico de “El padrino” de Francis Ford Coppola. El exponente del hampa Tony Soprano tiene que lidiar en todos los problemas que la cotidianidad de finales de milenio puede procurar a una banda mafiosa italoamericana. Para el *capo* Soprano las incumbencias son muchas

y los sucios “negocios familiares”, llevados tras la tapadera de una empresa de eliminación de desechos, son origen de preocupaciones tales como para pedir la ayuda de una psicóloga. Es inútil decir que aquí también los delitos, las traiciones y las violencias abundan: en un episodio asistimos a la bárbara violación de una prostituta de diecinueve años a manos de su pseudo-novio, un personaje que gravita entorno a la *famiglia* Soprano, el cual, harto de ella, sucesivamente la mata con las manos desnudas, a puñetazos, y la echa en un basurero de la calle.

Protagoniza la serie “A dos metros bajo tierra” un sujeto plural, una familia de Los Ángeles que regenta una funeraria en la cual se proporciona el servicio de restauración de cadáveres: una ocupación decididamente estridente con respecto al paisaje luminoso y soleado de California. El *leitmotiv* de la entera serie es la visión absolutamente exacerbada, sarcástica y desilusionada del tema de la muerte, así como la persecución sistemática del extrañamiento grotesco y macabro. Los dos hermanos que después del fallecimiento del padre heredaron la funeraria están en abierto conflicto entre ellos, porque uno es frío, aséptico y cuidados con las convenciones, mientras que el otro es instintivo, humano e irresponsable. A ello añádase que el primero es también diácono de la iglesia del barrio, homosexual y novio de un policía de color; el segundo, en cambio, tiene una relación de sexo con una muchacha morbosamente unida al hermano. Al espectador se le conduce en un recorrido constelado de imbalsamaciones de cuerpos, de fragmentos orgánicos, de relaciones homosexuales explícitas y de cadáveres de niños.

“*Nip/Tuck*” habla de dos cirujanos plásticos de Miami cuya clientela está compuesta por la mayor parte de pacientes ya bellos y musculosos que desean retocarse una y otra vez, pero también, aunque menos, de sujetos insatisfechos con su aspecto físico y en busca de una nueva juventud. Tras sus deseos estéticos la mayoría de las veces el bisturí pone al desnudo sus frustraciones, la naturaleza frágil de aquellos que son incapaces de aceptarse no sólo físicamente, sino también psicológicamente. En esta serie también a los espectadores no se ahorran los detalles repulsivos de las operaciones quirúrgicas, de los cursos postoperatorios y de las

intervenciones malogradas, con tabiques nasales destrozados y agujas succionadoras de grasa: por ejemplo, en un episodio se cuenta la tragedia de una paciente obesa que se suicida con un golpe de pistola por ver aplazada su intervención de liposucción que hubiera podido “solucionar” un reencuentro entre amigos del colegio.

Finalmente la serie “Dexter” nos relata nada menos que las vicisitudes de un asesino en serie de asesinos en serie, el cual trabaja como ematólogo en la policía científica de Miami. Dexter mata según su propio código ético, forjado por el padre adoptivo, el cual, cuando intuyó el carácter homicida del hijo ya desde su infancia, consiguió enseñarle a encauzar sus impulsos violentos de manera “justa”, satisfaciendo su sed de sangre asesinando solamente a aquellos que se lo “merecen”. De hecho nuestro ematólogo *serial killer* asesina exclusivamente a los asesinos empedernidos, los que podrían reincidir en el delito o que huyeron de la justicia. El padre adoptivo, Harry, asimismo le enseñó también cómo integrarse en el mundo que le rodea, ocultando su verdadero yo tras un baño de normalidad. Es obvio que los espectadores tienen que asistir ininterrumpidamente a las fechorías brutales y maníacas de toda clase de depravado que se deleite en hacer trizas a sus prójimos, a cortarlos, desangrarlos, violarlos, devorarlos, amputarlos y torturarlos; sin contar los delitos escalofriantes perpetrados directamente por la mano frénetica del protagonista, de Dexter.

Con respecto a la intrusión taimada de la violencia y del horror en el entorno televisivo, aparte del universo de la información y de la ficción, es preciso por lo menos citar el caso de la atrevida programación de la cadena internacional MTV, la cual ofrece a una audiencia joven y despabilada algunos productos realmente impactantes y dolorosos de ver, que pueden definirse como entretenimiento relativo a material de índole no ficcional. El tono de estas transmisiones es abiertamente irónico y lúdico, se presentan como un gran juego de muchachos traviesos, sin embargo es innegable que la visión a la cual hay que someterse es francamente espeluznante y/o demencial. El primer experimento de telerrealidad extrema de MTV, cadena que conjuntamente propone dibujos animados *splatter* e irreverentes, fue

“*Jackass*”, que estalló como una bomba en el panorama de la pequeña pantalla en el año 2000, mostrando a un grupo de personas que se lucía en verdaderos *stunts* (“escenas peligrosas o de acción”) máximamente peligrosos y ridículos, entre los cuales, por ejemplo, dejarse electrocutar con paralizadores o dejarse pulverizar en los ojos un spray de pimienta. Ya desde su primer episodio, pese a las repetidas advertencias al inicio, al final y durante la transmisión para que no se imitaran las escenas peligrosas, llovieron las contestaciones por el número de heridos y muertos, niños incluidos, emulando lo visto en el programa. En el año 2007 llegan juntos los dos programas “*Fist of zen*” y “*Scarred*”. El primero es un *reality game show* en el cual, bajo la supervisión de un supuesto maestro zen japonés, unos jóvenes para iniciarse en la antigua disciplina oriental se someten a pruebas realmente dolorosas o asquerosas: se pasa desde las típicas novatadas hasta verdaderas torturas, con la agravante de tener que guardar silencio mientras se sufre intensamente, ya que el espectáculo grotesco se desenvuelve en lugares tales como bibliotecas, iglesias o centros culturales, bajo los ojos indiscretos de los presentes. El segundo programa alcanza otro nivel de maldad y gore, considerando que se trata de telerrealidad que se basa en filmaciones caseras amateurs de individuos que han sufridos accidentes muy serios y espantosos al practicar deportes extremos y peligrosos. Todo se ve muy detalladamente, a menudo siguiendos a los desventurados hasta urgencias, que casi siempre se llevarán a casa como recuerdo horrendas cicatrices: un hombre realizando una proeza con su skateboard acaba desgarrándose el saco escrotal, otro pierde literalmente una nalga, otro sufre una fractura múltiple y expuesta del brazo, que le recuelga torcido hasta la rodilla, *et similia*.



### 3. 3. 11 Las sombras sintéticas del videojuego

La artificialidad está privando la realidad de la materialidad, está separando al hombre de sus sentidos, delineando un nuevo escenario que puede mutar la dimensión antropológica del ser humano, por cuanto afecta a la corporeidad que hasta hoy ha sido constitutiva del mundo en que siempre vivió: lo “virtual sintético” incide en el cuerpo de las cosas, sobre su tangibilidad y sobre la del territorio, abre un espacio simulacral, un hiper-espacio descentralizado que prescinde del espacio físico. La materia deja de ser un *partner* interesante, al contacto físico con los objetos se prefiere la relación inmaterial con nuevos “hiper-objetos”: son las imágenes sintéticas, las sombras digitales. Al debilitamiento de los enlaces sensoriales inducido por este proceso de desmaterialización, a la “anestesia” (en el sentido etimológico de ausencia de percepción sensible) que éste produce, se contrapone la sobreexposición perceptiva del ojo, al cual además se le exige que irradie una fuerza sinestésica capaz de recrear mágicamente, de forma, proyectiva, las sensaciones propias de los demás sentidos despotenciados. Es más, las imágenes ya no se miran solamente, sino que también se tocan, consienten sumergirse en ellas mismas, pueden modificarse continuamente, de manera virtualmente “táctil”, acorde a una tangibilidad mediata y distante. La visión se enriquece de perspectivas múltiples e interactivas, a la vez que pierde la sensación de la distancia espacial. Los nuevos medios de comunicación se disponen a no continuar la vetusta tradición que ve en los *mass media* unas prolongaciones de los sentidos humanos, para en cambio volverse nuevos y revolucionarios órganos sensoriales *tout court*. De hecho, no se trata de una relación con la realidad que cabe describirse exclusivamente en términos de simulación, ya que más bien se configura como una ampliación: baste con pensar en que actualmente forma parte de nuestro patrimonio icónico la visualización de las moléculas, la intervención en los enlaces atómicos, las sondas endoscópicas que permiten observar el interior de los cuerpos, el análisis del genoma humano. Hay quien, reanudando y renovando las reminiscencias de la cultura *cyberpunk*, plantea

un futuro en que el *corpus* humano, gracias incluso a las nuevas tecnologías que se sirven de las imágenes sintéticas y del *morphing*, será un “cuerpo-flujo”, sin límites, con-fundido con el ambiente, un “cuerpo-metástasis”, susceptible de cualquier transformación, deformación, manipulación y fragmentación. Pero sin dejarse llevar por previsiones de sabor tecno-utópico y cyber-cultural, es suficiente notar como ya las tecnologías de la comunicación extienden el cuerpo y el sistema nervioso hasta un nivel planetario, como modifican la organización psico-sensorial, suscitando nuevas vivencias estéticas y nuevas modalidades de conocimiento y consumo: todo se perfila como una red volátil, comunicación etérea, simple contacto en lugar de la presencia, mente conectiva global. En práctica, sin tal vez ser completamente conscientes de ello, ya estamos dentro de la era de la mutación de paradigma bajo el signo de la “sinteticidad”. Ésta representa la última frontera alcanzada por las tecnologías de reproducción de lo visible, pero paradójica y conjuntamente llega casi a negar lo visible mismo. Con las imágenes sintéticas por primera vez en la historia de la humanidad la imagen retínica se desprende del referente real existente en la naturaleza. Si en efecto desde siempre existen representaciones icónicas de objetos que no tienen ninguna confirmación ontológica en el mundo fenoménico (piénsese, por ejemplo, en todo el arte de Salvador Dalí), jamás éstas pusieron peligrosamente en crisis el discernimiento óptico-gnoseológico entre verdadero y falso, por cuanto no podían de veras engañar acerca de su artificialidad, acerca de su índole de artefacto humano. Es que, mientras que el fruto de la fantasía es inmediatamente reconocible en cuanto tal sobre el lienzo del pintor o sobre el revoque del fresquista, con las imágenes sintéticas el sujeto ya no es capaz de levantar barreras contra la ficción, de distinguirla cualitativamente de lo real. Las imágenes sintéticas elaboradas por el ordenador, el cual las calcula sobre bases algorítmicas, son independientes de la realidad fenoménica, pero reproducen su verosimilitud óptico-retínica. Antes del advenimiento de la sinteticidad lo fotoquímico estaba atrapado en el interior de su dimensión de espejo, en el interior de la necesidad de constituir inevitablemente un calco ontológico pelicular de la

realidad; ahora, pues, el espejo se rompe y la verosimilitud de lo fotoquímico se deshace del referente ontológico exterior, pudiendo gozar de la misma libertad de creación icónica totalmente ajena a lo real que previamente era prerrogativa del imaginario artístico de pintores y escultores.

El estatuto de la imagen digital da un giro radical a lo fotoquímico y, relacionándonos a la especulación en torno al valor y a la ontogénesis de la fotografía y de la imagen llevada a cabo por Barthes y Nancy, parece que su absolutamente innovadora facultad de “autogénesis” la sustrae definitivamente a la vieja y compleja cuestión de la reproducibilidad, inaugurando una relación inédita y potencialmente subversiva tanto con la temporalidad como con el universo cognitivo del sujeto. En el pasaje lógico-histórico desde la fotografía y el cine tradicional hasta la imagen digital/numérica (post-fotográfica y post-fílmica) se deteriora toda antigua teoría sobre la referencialidad, sobre la temporalidad, sobre la espacialidad, sobre el *punctum* al cual alude Barthes, dado que son todas disquisiciones que parten del supuesto básico de una confrontación entre la realidad icónica y la realidad material. Diferentemente, las imágenes sintéticas son, aún más que inmateriales, mentales en su esencia, al resultar de una elucubración lógico-matemática de las informaciones que no dialoga con la *res extensa*, con la realidad de los sentidos. La imagen digital no es sino la visualización de un trabajo cognitivo psíquico, donde la energía y la luz del mundo físico cesan de tener relevancia y se sustituyen con el universo mental de los procedimientos lógicos y de los modelos lingüísticos. La imagen post-fotoquímica deja de poseer valor metonímico, no es copia ni índice de la parte visible de la sustancia del mundo, y en esta tesis reside la dificultad de replantear el problema de la imagen como abertura de sentido, como punto de fuga hacia lo real, como *absensus*, para contraponerse a la estupidez idolátrica de la imagen encerrada en sí misma al igual que una mónada, según el pensamiento de Nancy. Pese a ello creemos que la dialéctica entre visibilidad e invisibilidad, entre la plena inmanencia de la “imagen-ídolo”, que no remite a ningún sentido ulterior, que no es signo de algo más, y la trascendencia de la “imagen-icóno” como retraerse de la

esencia en una dimensión “otra”, como símbolo de lo que no se experimenta en lo concreto inmediato de la representación, no se agota con el asomarse de la sinteticidad. En otras palabras, incluso en el universo digital alfanumérico persiste la oposición conceptual, aunque con modalidades nuevas, entre presencia y ausencia que siempre caracterizó la imagen. En el contexto de las imágenes post-fotocinematográficas se realiza una enésima variante de la larguísima historia occidental que por un lado condenó la representación que se hace idolátrica y agota en su presencia su sentido, y por el otro exaltó el valor de la representación que se hace icónica y es fuente inextinguible de sentido por ser calco simbólico de algo más que trasciende la inmediata percepción sensible. Asimismo la imagen sintética puede ser ídolo o icono, aun si, en el caso de que se haga icono, su remitir a un sentido ulterior no debe relacionarse a una paralela remisión a un referente exterior que existe en el mundo fenoménico. En cualquier caso hay que rehusar la perentoriedad de la hipótesis según la cual el destino de la imagen en el futuro universo mediático digital y sintético es el de recluirse inevitablemente en una dimensión idolátrica, como podría dejar sospechar el cierre, en realidad muy diferente, de lo sintético ante el referente exterior. En primer lugar, la historia de los medios de comunicación de masas y la teoría de la *remediation* de Bolter nos enseñan que es altamente improbable que la llegada de la imagen sintética eclipse la antigua imagen analógica a tal punto que provoque su ocaso y su desaparición: la primera y la segunda, con toda probabilidad, se encontrarán conviviendo y siendo variamente utilizadas, a menudo hibridadas, conforme a las más dispares necesidades, expectativas y exigencias comunicativas. En segundo lugar, una imagen sintética siempre podrá tener la oportunidad de conservar un suplemento de sentido ulterior, propio del icono y no del ídolo, por el hecho de que no poseer un referente en el mundo externo no equivale a no ser capaz de transmitir un sentido que igualmente se refiere al mundo exterior: la comunidad humana que hace y hará uso de las imágenes post-retínicas continuará desarrollando una comunicación que forzosamente tendrá siempre que referirse a lo que existe más allá de lo sintético, al mundo y a las vivencias en la materialidad, o, si

esta desapareciera de veras, por lo menos a las vivencias intrapsíquicas que no dejarán de originar un empuje hermenéutico del ser humano y una dimensión simbólica. De ahí que, en el caso casi inimaginable y paradójico de que el hombre realmente consiga separar completamente su propio yo de la fisicidad orgánica, su vida intrapsíquica se configuraría de todas formas como una realidad exterior, “otra”, con respecto a lo sintético; así que lo sintético podría pues hallar una abertura y una función simbólica en relación no a lo real fenoménico, sino a la realidad mental del ser humano. Evitando perderse en reflexiones de manual *cyber*-utópico, no se olvide, sin embargo, que, incluso desde el punto de vista meramente técnico de la producción de la imagen sintética, la ausencia total en ésta de la relación indexical con un referente exterior es una ilusión: la síntesis precisa un imprescindible estudio indexical preliminar para diseñar sus imágenes sorprendentes, al menos como cotejo en negativo con lo que existe en el mundo real.

En el fondo de tales dinámicas que todavía están en progreso y cuya naturaleza es imposible de obviar, se perfilan la *computer graphic* y los videojuegos. En lo concerniente a la cuestión de la representación del mal, del horror y de la violencia, lo que causa el surgir de numerosos debates acerca de la tratación de dichas temáticas por parte de los videojuegos es justamente su aprovisionarse del realismo extraordinario de las imágenes sintéticas. Sí, porque, si la índole mayormente revolucionaria de la sinteticidad se reconoce en la capacidad de crear mundos paralelos y ajenos a la percepción habitual con la verosimilitud de lo fotoquímico, pues el uso que se hace de ésta es predominantemente el de duplicar con la mayor fidelidad posible la realidad fenoménica cotidiana que conocemos a la perfección. Donde no es viable colocar el objetivo de la cámara fotográfica o cinematográfica, por razones físicas, económicas, legales o temporales, entra en escena el recurso de la sinteticidad, capaz de generar por “hipótesis algébrica” lo que no se ha visto y que sólo se supone, aunque de hecho será efectivamente así para el ojo del espectador. De modo que, lo que se teme, hablando de violencia medial, es que el empleo de imágenes sintéticas cada vez más realistas por parte de los videojuegos de nueva generación pueda

crear un cortocircuito epistemológico debido al nacer de una exacta reproducción visual de la acción violenta: ¿cómo distinguir el mal real cuando éste ya no difiere en nada de su simulación o de su aparición en las pesadillas engendradas por la imaginación? El horror real, el simulado artificialmente y el que surge de la invención absoluta llegan a poseer los tres la misma textura, definición y consistencia visual. Además, al tratarse de un *game*, de un juego, el vívido realismo del horror y de la violencia que le pertenece está claramente sumido en un entorno lúdico, promocionado e incentivado también por los demás *mass media*. En atención a tal naturaleza potencialmente perjudicial de los videojuegos, bajo un enfoque cognitivo (la indistinción entre violencia verdadera y “artificial”) y bajo una óptica comportamental (la violencia en cuanto juego y entretenimiento recreativo), íntimamente interrelacionados, los movimientos de defensa del ciudadano se insurreccionan reclamando una reglamentación de su venta y encendiendo el acostumbrado conflicto entre “apocalípticos” e “integrados”. Sin contar con que existe otro elemento que alimenta los miedos de las asociaciones que luchan en defensa de la tutela de los consumidores: los videojuegos son uno de esos productos con respecto a los cuales la edad y el conocimiento son inversamente proporcionales, de ahí que provoque desconcierto admitir que los jovencísimos son los únicos que conocen el argumento al dedillo y que son capaces de manejarse en las compras de manera totalmente autónoma, mientras que los adultos se afanan en legislar acerca de una materia que para ellos es ardua e incomprensible. Demasiado frecuentemente aquellos que se suben al carro del debate sobre Internet y los videojuegos no poseen las herramientas para saber de que hablan, no ha visto nunca una consola y no ha utilizado Internet más allá de la Web y del correo electrónico. De videojuegos se ha discuto muchísimo, hasta el agotamiento: hay quien piensa que son un juego como muchos otros, cosa que trasluce un poco de superficialidad; quien cree que son nocivos todos, indistintamente, demostrando ansias de patrón ludista que rechazan *in toto* el presente tecnológico; también, hay quien sostiene que es mejor evitar aquellos con un contenido patentemente violento, sobre todo si los consumidores tienen muy

pocos años y están en plena fase de desarrollo. Al fin y al cabo los riesgos y las oportunidades de los nuevos medios se mantienen en equilibrio, *grosso modo*, la comunidad científica se divide y no existen de momento pruebas incontrovertibles que puedan apoyar la tesis de un efecto pervertidor. En Europa y en el resto del mundo algunos instrumentos de control y prevención respecto a los videojuegos de naturaleza violenta ya existen: como el de integrar en la etiqueta del producto útiles informaciones adicionales que ilustrán más detalladamente el contenido del videojuego, o el de indicar la idoneidad del mismo para una específica franja de edad mediante una serie de iconos puestos en las portadas de los videojuegos, una clase de “pase verde” parecido a esos que aparecen en sobreimpresión durante los programas emitidos en la televisión. Aun así, se afirma que esto no es suficiente, porque lo cierto es que en los grandes centros comerciales incluso los niños más pequeños pueden pasar horas enteras probando los videojuegos en los espacios lúdicos preparados por los gestores, para luego comprarlos sin algún filtro que discrimine según el grado de violencia y el género. Con todo y con eso, hasta en Estados Unidos, se ha dicho no a la prohibición de venta de videojuegos violentos a los menores de edad. Estados Unidos, aunque son abanderados del famoso *parental advisory*, la “advertencia para los padres”, una pegatina puesta sobre las portadas de los CD que contienen letras o imágenes consideradas extremas y perturbadoras, la cual muy a menudo se limita a convertirse en un seguro ascenso de las ventas para aquellos artistas que deben aplicarla a sus discos, declararon constitucionalmente ilegítima una ley del estado de California: la ley en cuestión, firmada por el gobernador de California Arnold Schwarzenegger en 2005, estableció una multa de aproximadamente ochocientos cincuenta euros para quienes hubieran vendido videojuegos etiquetados como violentos a menores de edad<sup>408</sup>. Ello provocó la rápida movilización de productores y comerciantes de videojuegos, que se opusieron apelando al principio de libertad de expresión, encontrando el

---

<sup>408</sup> Trent B., 20 de febrero de 2009, *Gov. Schwarzenegger's attempt at video game censorship struck down in California*, «The examiner», Launceston, Australia

apoyo de la Corte Federal, la cual con su decisión de abrogar la ley suscitó polémicas y dividió a la opinión pública<sup>409</sup>. Sin repetir lo dicho precedentemente acerca de los sistemas que se basan en la censura, del concepto de responsabilidad y de las modalidades de protección para el público y los menores de edad, limitémonos a señalar que lo que realmente hace falta es el sentido común compaginado con las normas elementales de la educación y de la formación. Normas que pueden parecer hasta demasiado sencillas y obvias se desatienden para enfocarse en la demonización de los medios de masas y para achacar exclusivamente a los productores de contenidos mediales las responsabilidades de conductas sociales desviadas del sujeto y de la sociedad entera. La más beneficiosa y universal de las prevenciones contra los males de la sociedad, sea cual sea su naturaleza, sería pues la de proporcionar a los menores de edad un bagaje sólido de valores morales e interpretativos, para no tener que prescribir obligaciones y vetos relativos a cada circunstancia individual o a cada medio específico, al fin de “inmunizar” a los sujetos frente a los ataques de tendencias sociales disgregantes, que no pueden borrarse total y definitivamente. Lo que permitiría conciliar la circulación de la libre expresión artística, mediática, informativa y de palabra con la salvaguarda de la integridad de la comunidad, la cual, claro está, no corre peligro debido a las representaciones de horror y violencia, o por lo menos no principal y exclusivamente a causa de sus repercusiones. Volviendo a lo específico de la brutalidad y obscenidad en los videojuegos, de la misma manera que se deberían controlar los hábitos alimenticios de los más pequeños, educarlos en la relación con la comida y no prohibir la venta de bollos y pastelitos hipercalóricos por el peligro de que puedan abusar de éstos, igualmente los padres, antes que pedir que se quiten del mercado los videojuegos, deberían estimular a sus hijos a la socialización, al intercambio, a la interpretación, a la moderación, proponerles otras alternativas de diversión y el diálogo.

---

<sup>409</sup> Trent B., 20 de febrero de 2009, *Gov. Schwarzenegger's attempt at video game censorship struck down in California*, «The examiner», Launceston, Australia



Aparte de impedir de forma liberticida que los demás puedan disfrutar con conciencia y madurez de un producto que saben como encuadrar conceptualmente y como utilizar sin desarrollar actitudes desviadas nocivas para la sociedad, no será ciertamente eliminando progresivamente todos los posibles agentes detonantes de desórdenes sociales que se formará verdaderamente el libre albedrío y el juicio de cada individuo, menor de edad o adulto que sea: “blindado” de modo oscurantista de cara a los peligros y no instruido en tutelarse y en crearse un código de discernimiento personal, él estará siempre a merced de los eventos éticamente negativos o ambiguos que inevitablemente, tarde o temprano, se le presentarán sin que tenga recursos para “defenderse”.

El caso emblemático: “*Grand Theft Auto: San Andreas*”. “*Grand Theft Auto*”, en castellano literalmente “robo de coche con agravante”, es el nombre de una serie de videojuegos multiplataforma catalogable como “simulación de la vida criminal”, ya que el protagonista de cada juego es un criminal más o menos experto. Para ganar dinero y hacerse una reputación dentro de la ciudad en la que se desarrolla el juego, el jugador tendrá que enfrentarse a las *gangs* rivales, llevando a cabo las misiones que le serán asignadas por parte de la banda mafiosa de pertenencia. Las características comunes a todas las entregas de la saga son: la reconstrucción integral de las ciudades, con habitantes, enemigos y fuerzas del orden; el elevado número de medios de transporte disponibles, entre los cuales coches, motos, lanchas motoras, aviones, trenes; la longevidad del juego, con guiones que comprenden misiones que despliegan todo tipo de violencia y vejación; la libertad de acción y personalización concedida al jugador, el cual puede realizar todo lo imaginable, sin excluir la posibilidad de hacer masacres de policías o de atropellar con el coche a los peatones, recordando las “proezas” de otro videojuego de culto de finales de los Noventa, “*Carmageddon*”. La decisión de detener nuestra atención en el episodio “*Grand Theft Auto: San Andreas*”, de 2004, se debe al enorme éxito y difusión que tuvo, tanto que se convirtió en el juego para *PlayStation 2* más vendido de todos los tiempos, además del bombo mediático que le acompañó y del revuelo que provocó en la

opinión pública. La narración que el jugador ha de protagonizar sigue los acontecimientos que giran alrededor del *gangsta-rapper* afro-americano Carl Johnson. Cinco años antes Carl tuvo que huir de los problemas de la vida en un *ghetto* de Los Santos, en el estado de San Andreas, ciudad lacerada por la droga, la corrupción y la guerra entre bandas enemigas, donde las estrellas del cine y los millonarios hacen lo que pueden para alejarse de camellos e irascibles *gangsters* de la calle. Ahora, a primeros de los años Noventa, Carl se ve obligado a volver a casa: su madre ha sido asesinada, su familia y su vieja pandilla están destrozadas, su hermano y sus amigos, irremediabilmente involucrados en el hampa urbana, le creen un cobarde que se escapó para eludir las responsabilidades “familiares”, de modo que él tiene que rehabilitarse ante sus ojos sacando del túnel a su *gang*. Cuando Carl vuelve a moverse por su antiguo barrio una pareja de policías corruptos tratan de detenerle con una falsa acusación de homicidio, cosa que le constriñe a una larga fuga que le hará viajar por todo el estado de San Andreas, con el intento de salvar a lo que queda de su familia y de tomar el control de las calles para su pandilla. En el interior del desenvolvimiento de dichos sucesos se suceden sin tregua, carreras de coches clandestinas, robos, atracos, tirones, explotaciones, violaciones, palizas, riñas, tiroteos, apuñalamientos y carnicerías. El lenguaje vulgar y obsceno no falta nunca y, aparte de variadas escenas de sexo explícito, se ganan puntos si se mata a las prostitutas sin pagarlas tras disfrutar de sus servicios. De ahí que se levantaran las protestas de muchas asociaciones de padres contra la difusión del nuevo videojuego de la saga “*Grand Theft Auto*”, las cuales también ocasionaron la intervención de la senadora Hillary Clinton. Sobre todo en relación con la facultad de desbloquear contenidos pornográficos presentes en el juego, al final la organización que se encarga de clasificar los videojuegos en Estados Unidos adoptó la categorización “*Adults Only*”, “solamente para adultos”. Asimismo, en Europa se clasificó el juego en la categoría “18+”, esto es, para mayores de edad.

### 3. 3. 12 Glosa recapitulativa

Vimos como a raíz del siglo XX y especialmente en época plenamente posmoderna la violencia y el horror encuentran, tanto histórica como mediáticamente, una difusión y una recepción inaudita, alcanzan una dimensión realmente “oceánica”, configurándose como tele-violencia gracias al aparato medial global que actúa al igual que una interfaz entre la humanidad y el mundo físico. La tele-violencia se convierte en el ingrediente principal de la dieta medial diaria del público planetario, en virtud, por un lado, de la fascinación que le otorga lo fotoquímico con su promesa de certificación objetiva de la realidad, con su ser “ventana” abierta sobre lo real y con su “efecto verdad”; y, por el otro, merced a su “fotogenia”, a su *claritas*, la cual estriba en el fulgor trastocador de la acción violenta, en los valores culturalmente orientados que se atribuyen a la violencia, en su intrínseca espectacularidad que se ejerce según una relación triangular entre verdugo, víctima y observador.

Analizamos asimismo las razones antropológico-psicológicas y las socioculturales que hacen que *Eros* y *Thanatos* aparezcan siempre entrelazados de manera indisoluble, que explican por qué el afán de contemplar a excitantes cuerpos desnudos es tan intenso como el de mirar a cadáveres repulsivos.

Comprobamos la particular paradoja de la búsqueda obsesiva de la violencia y del horror más materiales, orgánicos y físicos, justo a medida que experimentamos un progresivo proceso de desmaterialización, virtualización y ampliación de la artificialidad: incluso en el mundo de la revolución digital, de la Realidad Virtual, de la miniaturización tecnológica, de la domótica y de la inteligencia artificial, la putrefacción corporal, el derrame de sangre y la mutilación de la carne siguen siendo lo que más estremece y sacude. Ello se debe a que la violencia física, aunque llegue filtrada por una pantalla y sea un mero “sucedáneo”, consigue despertar igualmente los impulsos más profundos relativos al dualismo *Eros/Thanatos*, se presenta como último bastión de la realidad en un mundo dominado por la artificialidad y el

relativismo, satisfaciendo el hambre de realidad y de puntos fijos de los individuos posmodernos. De ahí que la tele-violencia sea un contradictorio regreso al abuso orgánico mediante la fría inmaterialidad tecnológica, recuperación de la “verdad” en el contexto más ficticio que pueda imaginarse.

En un panorama global en que el paradigma psico-cognitivo griego de la visión informa todo ámbito de la cultura internacional, constituyendo todo un “esperanto”, un verdadero lenguaje trans-cultural, la ética de la mirada cobra un papel cada vez más importante. Ésta es biplanar, afecta a dos niveles distintos pero correlativos, el del respeto por las víctimas retratadas en las representaciones y el de los miramientos por los sujetos que puedan ver tales representaciones vergonzosas. La trascendencia de la deontología del acto escópico relativo a iconos de violencia y horror es todavía más clara si se tiene en cuenta la cultura del *shock* vigente en nuestra sociedad, que acompaña coherentemente al intento posmoderno de borrar toda huella del “naufrago con espectador” que caracteriza la postura existencial e perceptiva del hombre pre-moderno. Sin embargo, dicho intento de hacer que el hombre-espectador tradicional deje de ser un “mirón” y se transforme en un protagonista activo de la vida y de la narración, no puede eliminar realmente el hecho de que la tele-violencia es forzosamente visión a distancia del mal, y, como tal, espectáculo, violencia despotenciada, inducción a la pasividad y a la aceptación.

Cosa que no hace sino volver a encender la disputa entre “apocalípticos” e “integrados”: por una parte la Escuela de Frankfurt, el conductismo, la masificación y enajenación de las masas, la relación estímulo-respuesta, la audiencia-blanco, la teoría de la aguja hipodérmica, de la bala, de los efectos fuertes, inmediatos y uniformadores; por la otra la estética de la recepción, las teorías de los efectos cognitivos y de la dimensión contextual del consumo, los *Cultural Studies*, la *Audience Research*, el concepto de *feedback* y enciclopedia, el planteamiento del destinatario como interprete, decodificador y co-autor. Lo cierto es que hoy día la comunidad científica está concorde en reconocer que las condiciones ecológico-sociales son

extremadamente relevantes a la hora de efectuar el seguimiento mediático, que no existe causalidad lineal entre seguimiento y conducta, que este concepto debe sustituirse con el de refuerzo, positivo o negativo acorde a un sistema multi-variable, que existen mecanismos de “defensa”: en definitiva los medios de comunicación de masas *per se* pueden ser tanto una oportunidad como un peligro. No obstante, la convicción de que existe un hilo directo entre representaciones de violencia y ascenso de las conductas violentas no se erradica, perpetuando la vieja usanza de la demonización de las novedades mediáticas, ignorando la teoría de la *remediation*, los efectos positivos del escenario medial contemporáneo, desatendiendo al problema de la *agenda setting* y del cultivo a la hora de considerar la percepción real del ascenso de la violencia. Sujetos trastornados pueden encontrar estímulos violentos y perjudiciales por todas partes, mientras que individuos normales pueden hallar en representaciones de violencia y terror una válvula de desahogo virtual de *Thanatos*, experimentando un placer lúdicamente constructivo o un enriquecimiento cognitivo en negativo, probando *edoné* y acumulando *gnosís*.

Meditamos sobre la eventualidad de que la proliferación descontrolada de las imágenes de muerte y violencia fuera un nuevo *opium populorum* que insiste en la naturaleza de espectáculo puro de tales imágenes, invitando a la clase media a contemplar pasivamente una realidad de dolor y mal que no se puede modificar y se acepta. Por otra parte Callot, Goya, Friedrich, Gance, Brady y Gardner con sus obras y fotos espeluznantes, terroríficas, no impidieron que se volvieran a perpetrar abominaciones indecibles, y Žižek nos comunica que la visualización del horror es un instrumento de “biopolítica humanitaria”, útil sólo para ejercer una nueva forma de control, dominio, posesión, para persistir con el colonialismo, para marcar la diferencia entre Occidente y Tercer Mundo.

Sucesivamente, tomando motivo y corrigiendo las reflexiones de Sontag, desarrollamos nuestra tesis sobre la imposibilidad de recurrir a un principio de economía de las imágenes de horror y violencia, sobre la necesidad de dejarse obsesionar por éstas, de certificar la insensatez del mal para dar voz

a las víctimas, sobre el recuerdo como acto ético. Claro está, ello no significa abandonarse al agonismo del horror y al *shock* como un fin en sí mismo, sino proporcionar a las imágenes mortíferas unos “pies de página”, *latu sensu*, una dimensión narrativa contextual, que les permitan desplegar mensajes beneficiosos, que suplanten el neutro mirar con el clínico examinar, que reemplacen a la compasión por el análisis de nuestras responsabilidades en esas barbaries. Así la sensibilidad frente al horror puede amplificarse en lugar de anesthesiarse, cabe rechazar la irremediabilidad y distinguir entre el mitridatismo ante el horror físico, no necesariamente nocivo, y el ante el horror moral, deplorable. Las imágenes de por sí mismas son mudas, no aumentan la concienciación y tampoco fomentan la insensibilidad. No tiene sentido alguno reprocharlas por consentirnos sólo la posibilidad de observar los horrores desde lejos, ya que no existe otra manera de hacerlo, ni siquiera cuando se está presente. Hay que dejar de tomar en consideración la responsabilidad del sistema mediático hacia los individuos y enfatizar, en cambio, la responsabilidad y la madurez que los sujetos han de demostrar a la hora de valerse de los *mass media*. Una semiosfera impregnada hondamente de una discursividad correcta hace pleonástica la censura, ahuyenta el voyeurismo, la mirada onanista y pornográfica, el entretenimiento macabro, el temor de la “*imago mortis opium populorum*”; el *background* psico-socio-cultural guiado por un régimen discursivo acertado derrota la espectacularidad dañosa, anula la actitud de contemplación, resignación y rendición.

Hablamos de la actividad lamentable de la censura, cuyo “buen gusto”, objetivo y motivaciones resultan sumamente opinables, que no facilita el desarrollo de la conciencia y del juicio, que comete un delito siempre que acalla el dolor y los gritos. Comentamos lo arriesgado que es la transfiguración edulcorada del horror y de la muerte, cómo la censura arremete con más ímpetu contra los medios fotoquímicos y digitales debido al garrafal error de discernimiento entre realismo e iconicidad, a la gran ilusión de su supuesta obra de certificación automática. El olvido es la injusticia mayor que se pueda hacer contra las víctimas presentes y futuras,

el auténtico respeto por ellas es considerar cada historia de dolor y horror como un *unicum* y no como un *exemplum*. La clave es suministrar recursos interpretativos y líneas narrativas, enderezar el flujo mediático que ya es imposible de parar, compartir el principio de responsabilidad, aceptar el horror y la violencia como elementos constitutivos de lo real, no para doblegarse a la resignación pasiva y derrotista, sino para tomar conciencia de modo propositivo.

Después nos concedimos un paréntesis fructífero de corte semio-filosófico para plantearnos la cuestión de una hipotética violencia connatural a toda imagen, a sus mecanismos ontogénicos y figurativos: para Barthes la violencia de la imagen descansa sobre su *punctum*, para Nancy en su *praesentia*. Y finalmente dedicamos unas páginas para ilustrar de manera ejemplificativa el horror y la violencia típicos de cada medio fotoquímico tomado separadamente, con sus respectivas peculiaridades enunciativas y comunicativas: desde la “intersticialidad” fotográfica, que atenta contra el frente de los medios de masas generalistas colandose entre sus grietas, hasta el cine *extremus*, que, en oposición al *mainstream*, acoje el *reversum* en su actividad de copia de la vida y se vuelve marco preferente para expresar los impulsos del Ello; desde el hogareño medio televisivo, que sufre la presión de la censura de manera más poderosa, encontrando, pero, en la ficción una desembocadura para dejar brotar el mal, hasta las imágenes sintéticas de los videojuegos, que separan el verismo fotoquímico de su referencialidad, dando al horror del sueño y de la imaginación la misma textura de lo real.

### 3. 4 Conclusiones

Podemos ahora dar efectivamente por zanjada la sección “Teorías previas, estado de la cuestión”, la cual, lejos de representar exclusivamente una parte propedéutica de la presente labor, un apéndice adicional y a fin de cuentas facultativo, ha permitido satisfacer exhaustiva y detenidamente todo campo pertinente a la representación icónica bidimensional del horror y de la violencia en ámbito occidental, bajo un enfoque multidisciplinar. A menudo se han abarcado también argumentos y perspectivas colaterales, no estrictamente relacionadas con lo que es el tema principal, pero que igualmente merecían una tratación al fin de no dejar ninguna zona de sombra ni siquiera en el horizonte más lejano de nuestro trabajo: de ahí que se analizara incluso la representación no icónica, sino teórico-conceptual, que se opinara acerca de la representación tridimensional, como por ejemplo en el caso del arte teatral, que se aludiera frecuentemente a la representación atingente al sexo y al erotismo, que se tomaran en consideración medios no fotoquímicos, que se utilizaran aportes de exponentes al margen de la representación visual, que se hiciera referencia al panorama artístico o ideológico no occidental, que se insertaran incisos de naturaleza lingüística o mitológica *et cetera*. Nos valimos de los preciados aportes y planteamientos de la sociología, de la sociología de la comunicación, de la psicología cognitiva, de la psicología social, de la psicología de la comunicación, de la historia, de la historia del arte, de la filosofía, de la filosofía del lenguaje, de las teorías y técnicas de la comunicación, de la semiótica, de la semiótica del texto, de la sociosemiótica, de la hermenéutica, de la narratología, de las ciencias del lenguaje de los *new media*, de la estética, de la iconografía, de la iconología, de la ética social, de la antropología social, de la antropología cultural, de los análisis de las audiencias mediales, de los *Cultural Studies*.

Para articular coherente y ordenadamente la sección “Teorías previas, estado de la cuestión”, la estructuramos en tres macro-apartados fundamentales que corresponden cada uno a un paso lógico-analítico-



temático concerniente a la representación de la violencia y del horror: “Hermenéutica del *reversum*”, “Anatomía del *monstrum*” y “La bella y fúlgida tele-violencia”. El macro-apartado “Hermenéutica del *reversum*” se ocupa de investigar la representación filosófico-conceptual occidental del concepto polisémico de mal, indagando los aparatos ideológicos y los sistemas de pensamiento que orientan su traducción icónica. Éstos determinan las representaciones estético-sociales del horror y de la violencia, reguladas por el juego antinómico entre los dos opuestos “aceptación-rechazo”. Hasta la modernidad del siglo XX, cuyas categorías axiológicas abarcan definitivamente lo negativo, la crisis, lo nauseabundo: el *reversum* no sólo se acepta, sino que se considera parte integrante de la existencia, y se exige una representación artístico-mediática que esté impregnada de éste. El segundo macro-apartado, “Anatomía del *monstrum*”, cumple el cometido de llevar a cabo el estudio de la representación icónica artística del concepto de mal, horror y violencia, la cual plasma en la materialidad de las obras los constructos teóricos del macro-apartado precedente. La averiguación esmerada y taxonómica del *monstrum* detecta unas constantes y unos cuadros históricos unitarios, llegando a perfilar en época contemporánea un escenario artístico-figurativo caracterizado por el arrebató violento y por el horror material/psicológico, verdaderas *prime donne* también del contexto histórico-social y mediático. El tercer macro-apartado, “La bella y fúlgida tele-violencia”, se encarga de la representación mediática del horror y de la violencia, con especial atención a las peculiaridades de fotografía, cine, televisión y videojuegos. La interfaz medial convierte la violencia y su horror en “tele-violencia”, realmente un ingrediente básico de la dieta mediática diaria del público planetario, adicto a contenidos que liberan los impulsos de *Eros* y *Thanatos*. La “tele-violencia” que se experimenta a través de la pantalla, lugar de lo ficticio por excelencia, se presenta como un paradójico regreso a la realidad de la carne y a la certeza sensorial, contra el relativismo y la virtualización imperantes. Con relación a la “tele-violencia” y a la cultura del *shock* adquiere un papel trascendental la ética biplanar de la mirada, que enciende la diatriba entre “apocalípticos” e “integrados” y lleva a

plantearse la existencia de una *imago mortis opium populorum*. La clave para despejar este temor es proporcionar a las imágenes mortíferas unos “pies de página”, una dimensión narrativa contextual adecuada, suministrar recursos interpretativos y líneas discursivas que enderezcan el flujo mediático. Una semiosfera y un *background* psico-socio-cultural guiados por una correcta “discursividad”, y por el principio de condivisión de las responsabilidades, pueden hacer que el horror y la violencia de los *mass media* no provoquen una espectacularidad dañosa, una actitud de contemplación, resignación y rendición.

Gracias a la investigación realizada en los susodichos tres macro-apartados logramos facilitar numerosas respuestas y alcanzar los objetivos analíticos que nos proponemos al respecto, esto es:

- averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico
- determinar si el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual
- examinar cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del horror y del mal
- comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos (artísticos y mediáticos)
- verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva

Exclusivamente contando con el respaldo importante de estas adquisiciones y llevando a nuestras espaldas esta indagación operativamente necesaria, cabe disponernos a afrontar con pleno conocimiento de causa la sección “El *panopticon* digital de los horrores”, núcleo fundamental de toda la labor, que estriba en el nuevo medio por antonomasia, Internet, así como en su peculiar

adaptación del acercamiento mediático a la representación del horror y de la violencia. De lo contrario, sin los tres macro-apartados pertenecientes a la sección “Teorías previas, estado de la cuestión”, hubieran sido demasiadas las nociones dadas por descontadas, los argumentos aludidos superficialmente, las dudas no aclaradas, los puntos borrosos del pasado, las cuestiones continuamente pendientes. En cambio, de esta manera, podremos cómodamente avanzar en la investigación sin detenernos una y otra vez para ilustrar conceptos y constructos cruciales todavía no tratados, para abrir incisos parciales y nunca exhaustivos, para explayarnos en consideraciones y explicaciones sin las cuales sería inviable progresar en el trabajo, al faltar unas bases firmes y una línea de continuidad. Era preciso proporcionar un marco diacrónico y sincrónico completo, un amplio contexto tanto horizontal como vertical, es decir de progreso evolutivo a lo largo del tiempo histórico y de comparación constante con todos los demás sistemas de representación, con los aparatos ideológicos y sobre todo con los restantes medios de comunicación de masas.

## **4. Diseño de la investigación**

### **4. 1 Objeto Formal**

Análisis sociosemiótico de patrón generativo-interpretativo y contrastivo de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, una muestra de sitios Web que ofrecen imágenes de violencia y horror, extraída de Internet con el objetivo de investigar sus estrategias comunicativas y las innovaciones socio-mediales que conllevan con respecto a la representación de dicha violencia y horror. Ello con el respaldo de tres indagaciones, una hermenéutico-filosófica, una estético-artística y una socio-mediática, concernientes a la representación del mal y del horror.

## 4. 2 Preguntas de investigación

- ¿Qué es el horror según un enfoque socio-psicológico?
- ¿El horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual?
- ¿Cómo la representación del horror y el mal ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental?
- ¿En los sistemas de figuración icónica (artísticos y mediáticos) como ha ido configurándose la representación del horror?
- ¿A lo largo del *continuum* histórico occidental se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva la representación icónica del horror?
- ¿Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real?
- ¿Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente?
- ¿Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horribles connatural al sujeto?
- ¿Qué estrategia comunicativa llevan a cabo los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, que se ocupan de visualizar y difundir el horror?

### 4. 3 Objetivos Científicos

Los objetivos científicos generales de la investigación son dos y cada uno reúne bajo sí varios sub-objetivos científicos particulares.

- 1) analizar si Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real
  - a) estudiar si Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente
  - b) investigar si Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horrorosas connatural al sujeto
  - c) explicar qué estrategia comunicativa llevan a cabo los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, que se ocupan de visualizar y difundir el horror
- 2) comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos (artísticos y mediáticos)
  - a) averiguar qué es el horror según un enfoque socio-psicológico
  - b) determinar si el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual
  - c) examinar cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del horror y del mal

- d) verificar si a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva

#### 4. 4 Hipótesis de investigación

Se avanza en el estudio planteando las siguientes hipótesis de investigación, ordenadas según un criterio de progresiva aproximación al centro neurálgico de la labor:

- el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual
- a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva
- Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente
- Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horribles connatural al sujeto
- Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real



## 4. 5 Metodología

El primer central objetivo científico, que entraña unos sub-objetivos correlativos y colaterales, es el de analizar si Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real. La metodología que se propone para abordar y alcanzar tal objetivo estriba en la indagación sociosemiótica de Internet y, específicamente, en el análisis semiótico de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, los dos sitios Internet que representan una muestra representativa extrapolada del universo digital de aquellos sitios Web que publican imágenes violentas y horrendas. El planteamiento que se desea adoptar compagina la escuela generativa y la interpretativa: en una perspectiva moderna y realista hay que dar por definitivamente eclipsado el espejismo del estructuralismo ortodoxo, el cual pretende hallar en los sistemas simbólicos y semi-simbólicos un paralelo exacto de los sistemas semióticos biplanares tales como el lenguaje natural, en los que se cuenta con un inventario limitado de elementos mínimos de la expresión, constantes y conmutables, independientes en buena medida del horizonte contextual de los interpretantes. Se comprende fácilmente como la aproximación semiótica no tiene nada que ver con encuestas sociológicas dirigidas a obtener porcentajes y estadísticas, ni con métodos de investigación propios de las ciencias mecanicistas nomotéticas y apodócticas. El método analítico de la semiótica no es cuantitativo sino cualitativo, no es normativo sino descriptivo. A pesar de ello, es de importancia trascendental poner de relieve el que, a diferencia por ejemplo de la filosofía analítica del lenguaje, el planteamiento semiótico no es apriorístico. En efecto el investigador semiótico, independientemente de su inspiración generativa o interpretativa, considera siempre el texto o la pluralidad de textos que analiza como un banco de prueba necesario para contrastar empíricamente sus teorías e hipótesis, las cuales pueden confirmarse o confutarse en un plano experimental exterior al campo especulativo. El análisis semiótico es una operación de desmontaje, de descomposición de un texto en sus elementos pertinentes

discretos y generales, característicos y recurrentes tanto en dicho texto como en otros. La averiguación avanza aumentando paulatinamente el grado de generalidad y abstracción de sus conceptos, o, como suele decirse en semiótica, bajando gradualmente desde la superficie hasta la profundidad del texto: a saber, se pasa desde la exterioridad de las estructuras discursivas particulares y concretas, a través de las cuales el texto manifiesta su unicidad, hasta los niveles pertenecientes a las estructuras semio-narrativas abstractas y generales.

De modo que, atentos por un lado al estructuralismo “reformado” de Greimas, surgido tras las enseñanzas de De Saussure, Hjelmslev y Lévi-Strauss, y por el otro al acercamiento interpretativo de Eco, cuya formación incluye Pierce y los mismos estructuralistas, nuestra indagación afrontará los textos sincréticos que son los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*. Posteriormente a unos sub-apartados de naturaleza sociosemiótica y socio-mediática relativos a las peculiaridades relevantes que atañen al medio de masas Internet y a los textos en examen por ser hipertextos digitales que actúan en su interior, empezará la verdadera investigación semiótica multi-nivel y contrastiva, que consta de las siguientes partes.

- a) Una premisa introductoria: aclaraciones programáticas, metodológicas y técnicas
- b) Un análisis estructural: configuración de la maquetación, disposición de los *frames* (marcos), titulaciones, colocación y modalidad de acceso a los contenidos de las páginas Web, enlaces (o *link*), organigrama del sitio, facilidad de uso, *et cetera*.
- c) Un examen eidético, topológico, cromático y textural: organización de las líneas, de los contornos y de las siluetas para determinar la estructuración psico-semántica del campo visual; configuración del espacio según la asociación entre categorías cognitivas y coordinadas físicas, acorde a la cual, por ejemplo, la oposición alto/bajo se convierte en la contraposición relevante/irrelevante; empleo connotativo de los

colores, de su saturación e intensidad, para crear los ambientes virtuales, inducir determinadas predisposiciones actitudinales, vehicular señales precisas, *et cetera*; transmisión de sensaciones táctiles y de profundidad producidas visualmente por medio de la cualidades matéricas de las superficies, de las texturas, de los granos.

- d) Una indagación lingüística: ante todo semántica, luego relacionada con el estilo de lenguaje, con la morfosintaxis, con el léxico, con las instancias alocutivas, perlocutivas, *et cetera*.
- e) Un estudio icónico: uso de iconos (en el sentido informático del término), logotipos, figuras, signos gráficos y dibujos dirigidos a la puntuación, contextualización, demarcación, fidelización del espacio Web, *et cetera*.
- f) Una investigación específica de las imágenes de horror y violencia, estáticas o dinámicas, que son el verdadero motivo de la existencia del sitio mismo: averiguación iconográfica e iconológica de las fotografías y representaciones presentes, lenguaje con el cual han sido realizadas, calidad, grano, textura, composición, tratamiento del tema retratado, *et cetera*.
- g) Una averiguación sobre la interacción entre imagen y palabra: la recíproca determinación cognitiva entre fotografía y pie de imagen o comentario puede efectivamente surtir efectos de contraste, de comentario, sorpresa, desprevención, observación irónica, *et cetera*.
- h) Un análisis del componente audio que acompaña a la utilización de los sitios Web: la existencia de sonidos, tonos o sintonías que remarcan las fases de la navegación, señalan el paso de un nudo a otro del hipertexto, contribuyen a crear las atmósferas de los ambientes virtuales, interactúan con los elementos visuales, *et cetera*.

- i) Un examen acerca de la narratividad profunda del texto sincrético digital, utilizando entre las otras cosas herramienta tales como el cuadrado semiótico y el esquema de las cuatro acciones modales, empleando los conceptos de autor y destinatario implícito, indagando la naturaleza de la relación comunicativa existente entre éstos.
- j) Una integración recapitulativa y cruzada de los diferentes códigos expresivos analizados: confrontación, coordinación y ultimación de los resultados investigativos conseguidos en el análisis estructural, en el examen eidético, topológico, cromático y textural, en la indagación lingüística, en el estudio icónico, en la investigación específica de las imágenes de horror y violencia, en la averiguación sobre la interacción entre imagen y palabra, en el análisis sobre el componente audio y, en conclusión, en el examen acerca de la narratividad profunda.
- k) Finalmente, un sub-apartado dedicado a consideraciones relativas a la dimensión diacrónica: averiguación de los cambios realizados con el paso del tiempo en los hipertextos de referencia y reflexión sobre el desarrollo progresivo, la meta última de toda su general comunicación.

Desde las dimensiones analíticas más superficiales de la semiótica figurativa y plástica tales como el aspecto topológico, eidético, cromático y textural, hasta la perspectiva más profunda que ahonda en la organización semio-narrativa, discorsiva y textual, la semiótica busca, en esta labor de descomposición operativa estratificada, las reglas y los significados generales que gobiernan el texto, confrontándolos con los localizables en otros textos y en la cultura (histórica y socialmente determinada) en la cual dicho texto está sumergido. El estructuralismo enseñó a la ciencia semiótica que las significaciones y las normas de codificación nunca existen aisladas, sino que están siempre insertadas en un sistema de relaciones y que las mismas relaciones son de oposición, contrariedad o contradicción. El

acercamiento semiótico intenta hallar en primer lugar las relaciones de oposición que son explícitas o implícitas en el interior del texto, pero las coteja continuamente también con lo que se encuentra fuera de éste, o sea con la intertextualidad en la que radica el texto (la cual facilita, por ejemplo, los trasfondos de sentido, las alusiones, ellipsis, citas y reglas de género) y con la que Eco llama enciclopedia<sup>410</sup> o Lotman llama semiosfera<sup>411</sup>, es decir con el patrimonio de conocimientos y creencias compartidas en la cultura, en la sociedad en el momento histórico en que el texto vive. De ahí que el análisis semiótico se configure siempre como análisis sistemático de todo lo que se sabe, del acervo, del legado común y compartido de conocimientos que rodea un texto en cierto contexto cultural, social, histórico e permite su significación, circulación y comprensión. Cualquier nuevo texto, justo por ser nuevo, necesita, para ser entendido y usado, asimilar y adaptarse a las pautas que rigen los textos que lo precedieron: puede transformarlas y recombinarlas de manera más o menos original y transparente, sin embargo siempre bebiendo abundantemente del pasado y de lo ya constituido. Asimismo, el análisis semiótico del funcionamiento de las fórmulas comunicativas de los viejos medios de masas será extraordinariamente valioso para la indagación de los nuevos medios de masas, según la lección proporcionada por la teoría de la *remediation*<sup>412</sup>. Todo ello justifica, es más, hace indispensable, si todavía cupiera la menor duda, la presencia en nuestra tesis de investigación de las previas tres macro-secciones “Hermenéutica del *reversum*”, “Anatomía del *monstrum*” y “La bella y fúlgida tele-violencia”. Éstas, que se ocupan de examinar respectivamente el plano conceptual-filosófico, artístico y medial de la representación del horror y de la violencia, constituyen en buena medida la intertextualidad envolvente del análisis semiótico de los sitios Web que mentamos, su premisa lógico-cronológica, su anclaje interpretativo y

---

<sup>410</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 140-182

<sup>411</sup> Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia

<sup>412</sup> Bolter J. D., Grusin R., 2001, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati Editore, Milano

contextual. Nos ofrecen una visión histórico-diacrónica del desarrollo de los sistemas de pensamiento, de figuración artística y de representación medial; nos dan la posibilidad de penetrar en el gestarse del núcleo fundamental de modalidades de producción, consumo, proyección e identificación pertenecientes a la relación entre el ser humano y el horror circundante, entre el yo y sus capacidades de reelaboración frente a lo degenerativo y destructivo, moral y físicamente. Las antedichas macro-secciones son funcionales al conseguimiento del segundo objetivo científico, el de comprobar cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos (artísticos y mediáticos), así como son destinadas a la realización de sus sub-objetivos. Sin embargo, el segundo objetivo científico y sus sub-objetivos en el conjunto verdaderamente establecen las bases obligatorias para el conseguimiento incluso del primer central objetivo, el de analizar si Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real. Para alcanzar el segundo objetivo científico nos confiamos principalmente al método historiográfico, que consiste en todas esas técnicas y directrices con las cuales se observan, se comprueban e interpretan los fenómenos históricos, las fuentes primarias, secundarias y los demás tipos de testimonios. Se trata de una metodología que se vale de la colaboración de las ciencias de la naturaleza, de las técnicas de indagación y observación, de los logros de la geografía y arqueología, pero sobre todo del aporte de la filología<sup>413</sup>. El método histórico *stricto sensu* abarca la heurística y la hermenéutica, además de la crítica externa e interna de las fuentes; en cambio, en el sentido más amplio éste incluye también todas las técnicas de averiguación e interpretación de los fenómenos: el análisis estadístico y de bases de datos demográficos, el uso de la cartografía, de la fotografía aérea, de los resultados de la climatología, de las verificaciones químico-físicas, de modelos econométricos, de programas informáticos para la elaboración de los datos, de estudios antropológicos,

---

<sup>413</sup> Droysen J. G., 1966, *Istorica. Lezioni sulla enciclopedia e metodologia della storia*, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 33-211

sociológicos, psicológicos, lingüísticos, semánticos y psicoanalíticos<sup>414</sup>. El susodicho método historiográfico-hermenéutico-heurístico se conjuga con los planteamientos filosófico, estético, iconográfico, iconológico, semiótico, sociológico, psicológico, antropológico, ético y mediático, dando vida y validando las tres macro-secciones “Hermenéutica del *reversum*”, “Anatomía del *monstrum*” y “La bella y fúlgida tele-violencia”. Éstas se presentan como el trampolín del análisis sociosemiótico “El *panopticon* digital de los horrores” a la vez que como la oportunidad para una extensión de sus resultados conclusivos al universo intertextual y a consideraciones de mayor alcance.

---

<sup>414</sup> Ginzburg C., 2000, *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, pp. V-XVI

## 4. 6 Análisis: unidad, *corpus* y criterios de selección

### 4. 6. 1 Unidad de análisis

Si bien el análisis se detiene largamente en cada uno de los niveles de expresión comunicativa de los sitios Web y toma en consideración como elementos mínimos de investigación los semas-sememas primordiales estructurados en femas-fememas básicos (los semas son los rasgos distintivos del plano del contenido que se modulan en una red de relaciones de oposición sintagmáticas y paradigmáticas, aglomerándose en sememas; los femas son los rasgos distintivos del plano de la expresión que se modulan en una red de relaciones de oposición sintagmáticas y paradigmáticas, combinándose en fonemas)<sup>415</sup>, sin embargo es razonable y más funcional elegir en cuanto verdadera unidad de análisis el hipertexto sincrético multi-nivel que es el sitio Web. De hecho, a menos que no se opte por redactar una lista interminable e inevitablemente incompleta que junta todo elemento paradigmático y sintagmático de la estructura significativo-expresiva del cual está entretejido el texto digital, se muestra más sensato e incluso metodológicamente correcto adoptar como nuestra unidad de análisis el sitio Web en su conjunto. Claro está, en principio cabría, por ejemplo, escoger como unidad de análisis de la indagación estructural el *frame*, del examen lingüístico la síngula palabra, del icónico las imágenes o los mismos iconos, del estudio del componente audio el *jingle* o motivo, *et cetera*. Pero no es ese nuestro objetivo, lo que se vuelve palmario, por ejemplo, a la hora de emprender el análisis narrativo profundo: en este caso ¿alguien se atrevería a escoger una “unidad de análisis” más concreta que el mismo texto? Evidentemente no, debido al que surgen patentemente los límites ingenuos de semejante enfoque. Cualquier observación relativa a la estructura semio-narrativa profunda procede de un proceso de abstracción, generalización e interpretación de todos los elementos de los niveles más

---

<sup>415</sup> Greimas A. J., Courtés J., 1990, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos Editorial, Madrid, tomo 1, p. 390



superficiales, sin posibilidad ninguna de crear y respetar tanto separaciones rígidas como parcelaciones precisas. No sólo por lo que atañe a la averiguación semio-narrativa, sino de igual manera por lo que afecta al nivel más superficial eidético o tipológico, el aislamiento de un elemento en detrimento de los demás no hace más que ignorar gravemente la trabazón de un texto que reside en el esquema relacional, trocándose en un infructuoso como vano intento taxónomico falto de amplias miras. Un texto, o mejor dicho su significado, no es la suma de sus elementos, en absoluto, es la tupida red de diálogos, intercambios, interacciones y determinaciones recíprocas que lo sostiene. La convencional y arbitraria descomposición del análisis en niveles diferentes no debe inducir al error: en efecto hay que ver los diversos planos analíticos como en una condición de osmosis, todo lo contrario con respecto a compartimentos estancos de investigación. Sería imposible y limitante no razonar en estos términos y no poder aprovechar la heurística implícita en el continuo paso de un nivel de análisis, más o menos profundos, a otro. Por consiguiente, incluso cuando nos atenemos, por ejemplo, a una indagación cromática, la verdadera unidad de análisis no es el mero color, sino su uso en comparación con las demás estrategias comunicativas presentes en los otros niveles expresivos; su uso en relación con lo eidético, topológico y textural; en relación con la estructura, a la palabra, al audio, a la imagen y al discurso narrativo; su uso en relación con el uso que se hace en los demás sitios Web; su uso, finalmente, en todo tipo de textos producidos en el interior de una cultura y en el real contexto de vida de la cultura misma: en relación, en suma, con el texto y su contexto de pertenencia. Todo ello empieza sólo a rozar mínimamente la complejidad real de la cuestión al ensanchar nuestras reflexiones a la “transtextualidad”, definida por Genette como todo lo que pone el texto en relación manifiesta o secreta con otros textos, la cual además se diversifica en paratextualidad, architextualidad, metatextualidad, intertextualidad e hipertextualidad<sup>416</sup> (de no confundirse con el concepto informático que comporta el soporte digital). Sin entrar demasiado en detalles y ciñéndonos a nuestro discurso, la

---

<sup>416</sup> Genette G., 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino

transtextualidad excluye *a priori* la eventualidad de cercenar las relaciones intratextuales y extratextuales, perdiendo en una perspectiva peligrosamente estática todos los juegos de referencias que forjan en sustancia el sentido.

De modo que la unidad de análisis de nuestra investigación ha de ser terminantemente el sitio Web en su totalidad orgánica y vital, a fin de que se preserven su núcleo y cohesión lógica interna, sus relaciones intratextuales entre arquitecturas de significado y sus relaciones extratextuales con la red digital, la cultura y las previas clases de representación del horror (cuya ligación en fase conclusiva será permitida en buena parte por los logros de las precedentes tres macro-secciones “Hermenéutica del *reversum*”, “Anatomía del *monstrum*” y “La bella y fúlgida tele-violencia”).

#### 4. 6. 2 *Corpus* de análisis

Dentro de los recovecos laberínticos, hibridados y centrífugos de la *World Wide Web*, en el dédalo inextricable de directorios, sitios, portales, blogs, foros, chats y más, es menester delimitar y detener nuestra investigación en las manifestaciones de la red de redes digitales más representativas, claras y fuertes a la vez, obviamente en relación con nuestros objetivos científicos. De ahí que se revele beneficioso y más que discretamente satisfactorio disponer de un *corpus* constituido exclusivamente por dos ejemplares escogidos con puntilloso esmero y precisión, ya que, como se verá, ampliar el análisis a más sitios no comportaría ningún valor añadido, provocaría una dispersión de los recursos investigativos y haría menos rigurosa la indagación. Tras un serio y pormenorizado contraste empírico, en efecto, resultó que, excluyendo los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, los restantes textos digitales presentes en la red no eran más que páginas individuales faltas de coherencia interna o de organización estructural, se limitaban en la inmensa mayoría de los casos a directorios sin reales marcas de autoría, a enlaces efímeros que reenviaban a pocas o incluso a sólo una imagen perdida en la vorágine de la Web. Se trata de un panorama que puede describirse como una verdadera diáspora telemática de iconos mortíferos, como una parcelación del mensaje pestífero tan extrema que conlleva la pulverización de todo simulacro de autor y su afasia en cuanto contrapartida comunicativa. En semejante escenario descuellan la actividad de los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, dos centros neurálgicos que cubren enteramente el abanico de posibilidades expresivas relativas a la capacidad de difundir y visualizar el horror y la violencia en la *World Wide Web*.

Así que al cabo de un proceso de criba escrupulosa, acorde a los criterios de análisis expuestos en el próximo capítulo, estos dos sitios Internet son los únicos especímenes que poseen las características adecuadas para figurar como muestra representativa dentro del *corpus*. Dichos sitios Web son localizables en el *URL* o *URI* que se indica a continuación (*Uniform Resource Locutor* y *Uniform Resource Identifier*, es decir “localizador

uniforme de recurso” y “identificador uniforme de recurso”, comúnmente la dirección de un sitio Internet, la secuencia de caracteres con la cual se asigna una dirección única a la página de inicio, a la *home page*, cosa que permite al navegador encontrarla y mostrarla de forma correcta):

- a) *Rotten* : <http://www.rotten.com/>
- b) *Ogrish* : <http://www.ogrish.com/>

#### 4. 6. 3 Criterios de selección

Los criterios de selección utilizados para extrapolar la muestra de sitios Web del universo de Internet conciernen tres clases diferentes de pertinencia: espacio-temporal, temática y técnico-estructural. Se los enumeran a continuación con las relativas dilucidaciones y las necesarias definiciones operativas.

##### 1) Pertinencia espacio-temporal:

- a) sitios Web dotados de *URL* o *URI* oficial y de dominio propio durante los últimos cinco años (desde el 1 de enero de 2005 hasta el 1 de enero de 2010)

Si el marco espacial de Internet es funcional a nuestros temas de interés investigativo y por tanto resulta arbitrario, en cambio el cuadro temporal de cinco años se explica con la exigencia de disponer sí de una visión ceñida a las más recientes evoluciones mediales, pero de no restringir por eso el análisis exclusivamente al presente actual o al pasado más cercano, ofreciendo un espectro más amplio de búsqueda capaz de hallar eventualmente unidades de indagación más representativas o relevantes.

##### 2) Pertinencia temática:

- a) sitios Web que hacen accesible a los usuarios imágenes intensas de naturaleza violenta y horripilante
  - I. Imágenes intensas: imágenes cuyo tema en el ámbito semántico y cuya expresión en cuanto a la representación significativa no dan mínimamente lugar a duda, no crean ningún tipo de ambigüedad acerca del efectivo manifestarse de un acto violento o de una

condición horrenda; y además lo hacen de manera explícita, esto es, de forma no edulcorada, no mitigada o matizada.

II. Imágenes de naturaleza violenta: imágenes cuyo referente conste de una acción que perjudica de modo grave, tanto físicamente como moralmente, a una persona/animal por obra de otra persona/animal, o bien debido a cualquier evento/fenómeno natural o que implique una intervención humana/animal.

III. Imágenes de naturaleza horripilante: imágenes cuyo referente conste de algo que suscita una sensación fuerte de repelús/pavor/aversión/rechazo causado por su índole cruel/repugnante/destructiva.

b) sitios Web que hacen accesible a los usuarios imágenes de violencia y horror reales o aparentemente tales

I. imágenes de violencia y horror reales: imágenes de violencia y horror cuyo referente ontológico es externo, esto es, existe o ha existido efectivamente en el mundo fenoménico, y que han sido realizadas mediante procesos fotoquímicos/digitales de captura de la realidad.

II. Imágenes de violencia y horror aparentemente reales: imágenes de violencia y horror las cuales, pese a que su referente ontológico no es externo y a que no han sido realizadas mediante procesos fotoquímicos/digitales de captura de la realidad, provocan una ilusión perceptivo-cognoscitiva según la cual aparecen como reales, en virtud de toda una serie de técnicas/estrategias discursivas llamadas en argot mediático/semiótico “efectos de realidad o de verdad”.

- c) sitios Web que no enfoquen primariamente su atención en contenidos sexuales explícitos o pornográficos
- I. enfocar su atención un sitio Web primariamente en contenidos sexuales explícitos o pornográficos: visualizar un sitio Web en su página de inicio contenidos palmariamente pornográficos, tanto si son parte integrante de la estructura del sitio como si aparecen como publicidad extra-textual, además de reservar más del 30 por ciento del total de páginas internas al mismo sitio a contenidos pornográficos, independientemente del hecho de que en éstos esté presente o no el elemento de la violencia o del horror.

La delimitación del campo de indagación en relación con los sitios Web que hacen accesible a los usuarios imágenes intensas de violencia y horror reales o aparentemente tales, según la definición operativa que hemos dado, consiente por un lado excluir de la muestra relevante toda representación patentemente fantástica/imaginaria o marcadamente artístico-subjetiva (como un dibujo o una pintura tradicional) de dicha violencia y horror, lo que nos otorga la posibilidad de centrarnos en las formas verdaderas, y en consecuencia más socialmente delicadas y conflictivas, de horror y violencia; por el otro, permite englobar en el análisis también aquellos sitios Web que ofrezcan imágenes de horror y violencia no verdaderas, sino fuertemente verosímiles y con aspiración a la veridicción: ahora la textura fotográfica, por ejemplo, ahora unos pies de foto que mentan una fuente acreditada, pueden conceder igualmente a la imagen “irreal” el estatuto psico-cognitivo de la realidad, cosa que, debido justo a la correspondencia ontológica que se crea en la mente del espectador, sugiere la idoneidad de un estudio que considere incluso las susodichas imágenes “irreales” pero aparentemente veridictorias al mismo tiempo.

En cambio el criterio de selección que afecta a la presencia de contenidos pornográficos quiere ser variable discriminante con respecto al tema de nuestro interés, la representación de la violencia y del horror, y a la

desmesurada colección de sitios Web que sí proponen a menudo imágenes pornográficas extremas, explícitas, muchas veces clasificables incluso como violentas u horrorosas (aunque conseguidas casi siempre con complacencia, salvo incurrir en un delito perseguible judicialmente), pero que no dejan de mantener como primer objetivo principal la solicitud de los apetitos sexuales, ámbito tan amplio e importante que merece otra investigación independiente y que aquí se tratará sólo accidentalmente cuando se examinen los vínculos entre horror, violencia y sexo.

### 3) Pertinencia técnico-estructural:

- a) sitios Web que presenten los contenidos violentos y horripilantes indiferentemente en forma de imágenes estáticas o dinámicas, es decir fotografías o filmaciones de cualquier tamaño, formato, calidad y peso en términos de bytes
- b) sitios Web cuya estructura conste de más de una página y por tanto se organice en variadas páginas unidas por medio de enlaces
- c) sitios Web cuyo acceso a la página inicial y cuya navegación general también sean gratuitos, pudiendo en segundo lugar también ofrecer contenidos particulares en secciones correspondientes de pago
  - I. navegación general gratuita: una navegación que permita al usuario acceder al menos a 150 contenidos sin abono.
- d) sitios Web que den la posibilidad a los usuarios de descargar los contenidos gratuitos según la modalidad *standard* habitual en la red, que puede variar en los diferentes navegadores, pero suele contemplar, a raíz de la presión del botón derecho del ratón, el abrirse



de un menú desplegable entre cuyas opciones se ofrece la de la descarga, del *download*.

- e) sitios Web que de alguna manera pongan en marcha formas de interacción e intercambio en Internet entre los usuarios, mecanismos de socialización y creación de la sensación de comunidad virtual (a través de foros, chats, *wikis*, grupos de noticias o *newsgroups*, blogs, libros de visitas o *guestbooks*, secciones de opinión *et cetera*)
- f) sitios Web que lleguen a una cuota diaria media de audiencia par o superior a las 50.000 visitas.

El parámetro que establece la organización de un sitio Web en más de una página como condición imprescindible para que pueda formar parte de la muestra de investigación, se debe a la necesidad de contar con unidades de análisis lo suficientemente complejas y estructuradas para desarrollar un “discurso” comunicativo coherente y ganar en representatividad. Por otra parte la característica de gratuidad que se les requiere a los sitios Web, junto a la de descarga de los contenidos por parte de los usuarios, se explica como premisa precisa para exhibir la naturaleza peculiar de Internet y las consecuencias profundas que conlleva su ser una red de redes pública, abierta, ubicua, con un coste irrisorio, cercano al cero si comparado con otros medios de masas, la cual permite asimismo manipular, archivar, copiar, modificar, grabar y transmitir los contenidos digitales como nunca había sido posible antes. En conclusión, otros requisitos pedidos a los *websites* para ser parte de la muestra son el de favorecer con varios instrumentos la socialización virtual centrada en los contenidos violentos y horripilantes, conjuntamente al de alcanzar el umbral de las 50.000 visitas medias diarias: ello para tener la oportunidad de tratar con sitios Internet que realmente llevan a cabo una obra destacada de difusión masiva de dichos contenidos comprometidos, y que además lo hacen con cierta envergadura socio-medial reconocida por las cifras de la audiencia y por las comunidades virtuales que

han nacido alrededor de ellos mismos. Aunque sucesivamente se dedicará más espacio al tema, es menester añadir ya que para determinar los numeros relativos al público de los sitios Web en cuestión nos apoyamos, aparte de las declaraciones oficiales de los administradores de los mismos sitios y de todos los documentos localizables fuera y dentro de la red acerca del argumento, en los informes indicativos consultables públicamente que la empresa “*Alexa Internet Inc.*”, la cual se ocupa de estadística, divulga en la dirección digital “<http://www.alexacom/>”.

## 5. Análisis sociosemiótico: “El *panopticon* digital de los horrores”

### 5. 1 Lete y Mnemósine

El mito griego narra que la fuente de Mnemósine y el río Lete, esto es, la fuente del recuerdo y el río del olvido, se hallan en Beocia o en el Hades, que manan muy cerca, pero sin posibilidad ninguna de encontrarse y mezclarse<sup>417</sup>. Mnemósine era la diosa que personificaba la memoria, como delata la etimología de su nombre relacionada con el verbo *mimnesko*, es decir “recordar”: hija de Urano y Gea, del cielo y de la tierra, tras unirse con Zeus durante nueve noches consecutivas dio a luz las nueve Musas, inspiradoras divinas de todas las más nobles actividades del hombre<sup>418</sup>. En cambio Lete, cuya denominación se reconecta al verbo *lanthano*, o sea “ocultar(se)”, era una náyade hija de Eris, la vengativa diosa de la discordia, y probablemente la verdadera madre de las Cárites, mejor conocidas como las Gracias<sup>419</sup>. Mnemósine era capaz de liberar todas las mentes del olvido, consentía al alma de unirse al intelecto, incrementaba las facultades raciocinantes y el pensamiento, vigorizaba “el ojo mental” y disipaba las tinieblas del tiempo: de ahí que ofrezca su nombre a la fuente del recuerdo. Al contrario, Lete bautiza las regiones de la oscuridad, de la obnubilación, de la ofuscación, guía el progresivo desvanecerse de la percepción del pasado y del legado histórico: por ello la fuente del olvido, y asimismo la llanura del Hades, heredan su nombre. La versión del mito que emplaza el manantial de Mnemósine y la fuente de Lete en el corazón del Hades relata que las almas de los difuntos antes de transmigrar, antes de emprender el camino de la metempsicosis, deben necesariamente beber las aguas de uno de estos ríos. La mayoría de los desfallecidos que llegan en el Hades sacian su sed

---

<sup>417</sup> Brusatin M., 2000, *L'arte dell'oblio*, Einaudi, pp. 3-4

<sup>418</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, p. 136

<sup>419</sup> Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano, pp. 136-137

con el agua del Lete, el primer arroyo que se les presenta, lo que ocasiona el olvido absoluto de todas las experiencias terrenales y hace tabula rasa de la identidad del sujeto, proporcionándole una nueva virginidad mental. Sin embargo hay un grupo muy restringido y elitario de sabios e iniciados en los ritos órficos que no desconocen la existencia de otro río más lejano, el de Mnemósine, los cuales avanzan hasta descubrirlo para luego poder renacer en otro cuerpo sin perder el valioso bagaje de conocimientos adquirido a la largo de su vida, originando un eterno ciclo acumulativo del saber<sup>420</sup>. Lete y Mnemósine encarnar los dos elementos constitutivos y dialécticamente contrapuestos del ánimo humano: por una parte el olvido perenne, las profundidades recónditas de la psique, la represión, la eliminación y la oscuridad; por la otra la memoria, la laboriosidad humana, la edificación, el brío del raciocinio, el brillo del pensamiento. Las olas del Lete fluyen hacia el silencio, el sueño, hacia la muerte viviente y el esfumarse gradual, sumergen a las almas en el deseo de olvidar la dimensión escondida y tenebrosa de la vida para interesarse exclusivamente en la realidad apolínea y positiva del ser. De otro modo las riberas del Mnemósine no permiten tal particular clase de alivio, no facilitan “eutanasia del recuerdo” alguna, al obligar a cada uno a hacerse cargo de sus vivencias pretéritas, representen éstas un pesado fardo angustioso o bien constituyan un tesoro inestimable.

Los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com* se sitúan en el yermo desolado que se extiende entre la fuente de Mnemósine y la de Lete, luchan a lo largo del confín sutil que separa lo manifiesto de lo oculto, lo visible de lo invisible. Éstos se sumen en las plácidas y negras aguas del Lete, se mueven furtivamente en la sombra, lejos de los reflectores mediáticos, ocupándose de una materia obscena que las masas procuran borrar de su mente. No obstante, su máxima aspiración es la de bañarse entre las olas cristalinas y claras de la fuente de Mnemósine, es la de hender la nieblas del sueño y del olvido que envuelven dicha materia para alcanzar la plena luminosidad. El olvido implica una tranquilidad inconsciente y trágicamente sorda, induce a la ocultación y a la renuncia totales, contrarias a cualquier clase de verdad, la

---

<sup>420</sup> Brusatin M., 2000, *L'arte dell'oblio*, Einaudi, pp. 4-5

cual pues impulsa hacia la toma de conciencia y el despertarse. *Rotten.com* y *Ogrish.com* están colocados en el mismo abismo infernal que alberga los cauces de Lete y Mnemósine, monitorizan y se alimentan de este Hades, tratan del lado oscuro de la existencia, del inevitable final de trayecto que nos aguarda a todos, pretenden seguir los pasos de la élite de iniciados órficos que se niegan valiente y dignitosamente a anular su memoria y su capacidad de reflexión. No quieren acabar como esa multitud de almas desgraciadas o afortunadas, según las perspectivas, que beben el agua del Lete perdiendo su conocimiento y facultad crítica, preparándose para un nuevo recorrido existencial desconocedor de todo lo anterior: por lo tanto se mueven hacia los territorios de Mnemósine, hacia el lugar de la verdad de cuño clásico, de esa *aletheia* que literalmente significa “lo que no está escondido”. Sí, no es una casualidad que “verdad” en griego se exprese con el término *aletheia*, *a-letheia*, alfa privativa que denota negación de lo ocultado, rechazo de Lete, camino que va de la eliminación a la aceptación, del escondimiento al desvelamiento, de lo oculto a lo no oculto.

La verdad que se desea sacar a luz es la del concepto de *reversum*, de lo que identificamos previamente como esa porción de realidad reprimida por el inconsciente, el cual de todas formas no puede evitar que nos influya oblicuamente, la realidad indecible de aquellos arquetipos y prototipos que nos aterran e igualmente nos atraen. Se intenta afirmar la autenticidad ontológica de la dimensión del principio degenerativo conocido con el nombre de mal, indicado por nosotros con el constructo de *reversum*, esto es, “lo que está en la parte opuesta del anverso”. Ya vimos que el antedicho *reversum* se configura como *unicum*, es decir como otredad absoluta irreductible a la norma positiva, y como *mysterium*, que entraña el cruce de las categorías de *tremendum* y *fascinans*, de terror y fascinación. El mal, la degeneración, lo negativo, la podredumbre física y moral del *reversum* se traducen concretamente en las obras del mundo artístico en la forma del *monstrum*, el cual precisa ser *monstratum*, exhibido en la fase de la *monstratio*. Distintamente, en el entorno mediático, el que atañe a los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, el *reversum* cobra específica y

preferentemente el carácter de tele-violencia, más acorde a la índole óptico-retínica de los medios visuales de comunicación de masas y a su “objetividad” certificadora de lo real. La tele-violencia pone en segundo plano el horror intrapsíquico de las pesadillas interiores o de la realidad transfigurada por un yo todopoderoso, dejando que de éste se encargue el *monstrum* artístico. Los *mass media* se inclinan por el sendero de la brutalidad cotidiana, por la bestialidad de la crónica y la ruina infinita de la vida ordinaria, tan fuertemente “física” y tangible. Ésta se reflexiona con el indefectible poder realista que individualiza los medios de masas, se enfatiza y glorifica en su ser *claritas*, en su intrínseca espectacularidad y “noticiabilidad”, en su negro fulgor que remite a *Thanatos* y seduce forzosamente al ser humano. El atractivo ejercido por el tele-sufrimiento, el encanto hechicero de la destrucción a distancia se explica con la posibilidad de expresión ficticia y catártica de los impulsos de muerte relacionados con *Thanatos*, gracias a un mecanismo de transferencia psicológica que sobrepasa los límites establecidos por las convenciones sociales. Además la fascinación de la *claritas* violenta, de la corrupción orgánico-fisiológica, de la sangre, de la carne y de la vejación corporal, en lugar de decaer en plena época de globalización digital, conoce un nuevo vigor y una impetuosa enfatización que la lleva hasta a prevalecer sobre el impacto provocado por inquietudes tecno-apocalípticas y ciber-catastrofismos. La respuesta a la virtualización, a la desmaterialización, a la miniaturización, a la artificialidad y a la simulación imperantes en época post-industrial parece realmente ser el ascenso mediático del tele-*corpus* herido, la alabanza de la disgregación física del cuerpo humano, el rebajarlo a una degradación celular que reconduce al sujeto a la naturaleza de la cual proviene. Cuanto más el cuerpo parece obsoleto, más se lo busca en su tosca y animal materialidad. Aparte de cómo extrema herramienta de reconciliación del ser humano con la realidad del mundo y del cuerpo, que resultan cada vez más apartados y marginalizados, la *claritas* de la violencia se utiliza y luce en sentido moral. Conseguida la extensión planetaria de los flujos comunicativos, al ciudadano y al espectador occidental contemporáneo, experimentado a causa de la

lección brindada por las tragedias universales del siglo XX y por las vanguardias históricas, ya no se le concede una visión edulcorada y reconfortadora de la existencia y del ambiente social de referencia: es menester mirar a la cara los horrores y las violencias que dimanan del lado oscuro de la persona para convivir con éstos, enfrentarse a las abominaciones que acontecen en el mundo para tomar nota y para meditar acerca de nuestro rol dentro de la dinámicas socio-políticas mundiales que las provocan. Claro está, al uso “edificante” y constructivo de la violencia, como instrumento de catarsis pulsional del Ello, de recuperación de la realidad bajo el muro de artificialidad general y como herramienta ética útil para desarrollar una conciencia mayor sobre el mal y las condiciones que lo generan, se solapa un utilizzo superficial y banal de la misma, la cual pues se explota como expediente para captar la audiencia y conseguir ganancias, para nutrir espirales de puro voyeurismo “pornográfico” y provocar un huerro efecto de *shock*. Ignorando el papel fundamental desempeñado por las “narraciones-guía” mediáticas y extramediáticas (el más extenso contexto socio-cultural) en orientar el sentido de las imágenes que se observan, así como las capacidades interpretativas y las responsabilidades de descodificación de los destinatarios, casi siempre solamente se subraya, sin pruebas efectivas, la certeza de la peligrosidad social que se cree connatural a la exposición icónica de la violencia, alegando argumentaciones farragosas e incoherentes a favor de la censura y del “buen gusto”, teóricamente tendentes a salvaguardar ambos niveles de la ética biplanar: el del respeto por los individuos que en las representaciones son objeto de violencia, y el de los miramientos por quienes observan las imágenes de violencia y pueden quedar perturbados o ser incentivados a repetir lo visto. He aquí que entonces la mayor parte de las instituciones y organismos pertenecientes al ambiente *mainstream*, “protegen” al público de las representaciones de horror palpitante y de violencia ficcional o real que consideran ultrajosas, disimulando intereses políticos y moralistas dirigidos a cierta visibilidad social.

Sería patentemente erróneo generalizar, encumbrando a norma universal el cuadro recién trazado, tanto como desear un volcarse indiscriminado en cada medio de comunicación de masas de todas las atroces mezquindades que acaecen en el mundo, desatendiendo las especificidades comunicativas del *medium* y su *target* de referencia, o, aún peor, constreñir a cada ciudadano a someterse a visiones de repulsión inefable con el pretexto de una presunta obligación moral de presenciar personalmente el horror. Tampoco, pero, puede sostenerse que el retrato delineado arriba representa un exceso interpretativo dictado por visiones sesgadas, que es un modelo demasiado distante de lo real o que no expresa la más difundida de las situaciones con las cuales se tropieza. Y es exactamente contra sobredicho estado de las cosas que acometen con inmensa ferocidad y energía nihilista *Rotten.com* y *Ogrish.com*, dos paladines del horror, del *reversum*, de la tele-violencia prestados al universo digital de Internet. Éstos vagan por el Hades, por el Averno, por los infiernos, rodeados por el río Lete e intentando desesperadamente hallar las aguas de la fuente de Mnemósine. Su presencia e influencia en la red de las redes es “espectral”: en el más típico espacio de la casa infestada por entidades fantasmales los personajes protagonistas se pierden arriesgadamente, mientras los espectros quieren comunicar algo terrible y anuncian casi siempre acontecimientos tremendos que los presentes se obstinan en no entender, que no cabe comprender a quién afectan y por culpa de quién suceden. Intervenir en la vida de los “vivos” de manera perturbadora e inquietante para obtener aun sólo un mínimo de atención, para conseguir comunicar verdades incómodas y escalofriantes, evitando que se olvide lo que otros ya no pueden soportar, es precisamente lo que llevan a cabo los susodichos sitios Internet.

Semejante obra de difusión masiva del desasosiego, de insinuación del malestar en el ánimo de las multitudes, tiene numerosos puntos de contacto con el concepto de disonancia cognitiva, introducido por Leon Festinger en el 1957 en el ámbito de la psicología social<sup>421</sup>. La teoría de la disonancia cognitiva volvió a llevar a la atención del mundo académico el problema de la

---

<sup>421</sup> Festinger L., 2001, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli Edizioni, Milano



motivación en cuanto elemento central de la cognición y el rol que el comportamiento puede cobrar en los procesos cognitivos. Esta teoría nace de la constatación del sentido común: el hombre general y normalmente tiende a ser coherente consigo mismo en lo concerniente a su forma de pensar y actuar. Si pues un sujeto activa dos ideas o conductas coherentes entre sí mismas, se encuentra en una situación psico-emotiva satisfactoria que se define con la expresión consonancia cognitiva; al contrario, si durante la compleja elaboración intelectual en la cual nociones, creencias y opiniones se compenetrán, dos conceptos o comportamientos contrastan o divergen funcionalmente, entonces el individuo experimenta una dificultad de discriminación y elaboración, una incoherencia que se denomina disonancia cognitiva<sup>422</sup>. De modo que el ser humano procura automáticamente eliminar aquellos pensamientos, emociones y conductas que están en abierto conflicto entre sí y se contradicen, para reducir el fuerte disgusto y cohibimiento que traen consigo, para atajar la disonancia cognitiva. Cada persona, a la hora de atribuir un sentido al mundo que le rodea, puede tolerar en el interior de su identidad sólo un número limitado de discrepancias procedentes del parangón entre sus experiencias y recuerdos, lo que le impulsa a rehuir las cogniciones disonantes y a fortalecer las consonantes. Distintamente de lo que se podría imaginar, la coherencia de emociones, pensamientos y opciones se aleja mucho de representar la norma, con lo cual ante todas las excepciones que afloran en la psique Festinger y muchos psicólogos sociales creen que se desata cierta tendencia a reconstruir la conformidad cognitiva, que se reinterpreta la situación para minimizar cualquier discordancia cognitiva relevada. Los elementos cognitivos de un sujeto corresponden a lo que él hace, siente o percibe, y asimismo a lo que existe en su entorno: la conciencia de sí mismo y la que atañe al mundo en el cual vive. El individuo experimenta una disonancia en concomitancia con una decisión o, siendo más cabales, en todas esas condiciones post-decisionales en las que la persona se siente responsable directamente de sus acciones y de las consecuencias que

---

<sup>422</sup> Festinger L., 2001, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 43-52

implican. La disonancia puede versar básicamente sobre la lógica interna del pensamiento, sobre el contraste con normas culturales vigentes y sobre la discrepancia con las experiencias personales previas. Generalizando, la disonancia cognitiva puede reducirse o, menos frecuentemente, eliminarse mediante tres operaciones: produciendo un cambio en el ambiente en donde el individuo actúa, modificando el comportamiento de la persona, transformando el horizonte cognitivo del sujeto, esto es, el sistema de sus propias representaciones mentales y de sus relaciones funcionales internas<sup>423</sup>. En otros términos, en presencia de estímulos externos que comprometan su equilibrio psíquico el ser humano posee como únicas escapatorias: cambiar el ambiente o escoger, si cabe, otro; cambiar su conducta habitual, creando nuevos guiones comportamentales; replantear sus personales convicciones y la visión que tenía del mundo. De todas maneras es necesario señalar que dichos remedios para intentar racionalizar nuestras existencias muy a menudo pueden fallar, por motivaciones internas o externas al sujeto, impidiendo proporcionar un alivio emotivo a nuestro intelecto y por lo tanto dejando activa la incoherencia perturbadora, la disonancia cognitiva.

Pues bien, justo en la desazón de la disonancia cognitiva estriba la acción informática de los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*: ¿acaso existe algo que produce más estremecimiento y agobio psicológico, que suscita una repugnancia más terminante, un rechazo más tajante, una disonancia más aguda en relación con los mismos pilares de la existencia? Un rápido viaje por aquellos parajes es capaz de quiebrar de una vez toda tentativa de racionalización, de partir cualquier tipo de integridad psíquica, de resquebrajar la conciencia y sus motivaciones. La disgregación, la putrefacción, la negación de lo humano, la violencia apabullante, el terror hiperbólico, el *reversum*, borra toda huella de equilibrio, coherencia y consonancia en una mente fracturada, hecha pedazos, desmembrada frente a la imposibilidad de elaborar su Némesis, su total aniquilación que alarma

---

<sup>423</sup> Festinger L., 2001, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 112-124

su más primitivos instintos de sobrevivencia. Delante de las imágenes arrolladoras de estos sitios Internet el yo presencia su misma autodestrucción, asiste al perfilarse del antítesis de todo su fundamento biológico y ontológico, se ve obligado a rendirse sin condiciones a la insensatez de la mortificación insoportable de la vida. Directamente desaparece la misma facultad intelectual, la semilla del juicio, se vuelve imposible el pensamiento, la razón se derrumba desesperada por la incapacidad de contener tamaña energía demoledora. La disonancia cognitiva, pues, surge primariamente en el plano relativo a la lógica interna de la psique, pero igualmente estalla debido al contraste con las normas culturales vigentes y con las experiencias personales previas. El sistema cultural es por definición construcción social compartida que se contrapone a la aleatoriedad natural falta de cualquier tipo de categorización y taxonomía, así como a la devastación bárbara y absoluta de toda estructura de sentido. De modo particular, las representaciones icónicas y mentales de nuestra sociedad cada vez más expulsan, o mejor dicho encubren burdamente, la idea de vejez, enfermedad, fealdad y muerte, entregándola al olvido, colocándola lejos en el tiempo, en el espacio o en el *underground*. Lo que determina nuestra progresiva pérdida de confianza e intimidad con el dolor, la aniquilación y el horror puro, apartados de nuestras vivencias o bien, si efectivamente vividos, considerados aberraciones transitorias e no constitutivas de la realidad. *Rotten.com* y *Ogrish.com* entonces se delinean como un cáncer que anida furtivamente en el sistema, una *rara avis*, un parásito monstruoso que, oponiéndose brutal y despiadadamente a las convenciones culturales, se convierte en un generador atómico de disonancia cognitiva, en el centro neurálgico del “rechinamiento” psico-emo-cognitivo. Festinger nos explica que la desazón de la disonancia cognitiva no sólo impulsa al sujeto a probar a disminuirla por medio de esos tres métodos que expusimos, sino que también lo inducirá a eludir activamente situaciones y conocimientos que probablemente acrecentarían la disonancia<sup>424</sup>. La magnitud de la disonancia cognitiva muta en función de la importancia del

---

<sup>424</sup> Festinger L., 2001, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli Edizioni, Milano, p. 133

objeto acerca del cual se toma alguna decisión y según el poder de atracción ejercido por la alternativa rechazada<sup>425</sup>. En nuestro caso el objeto acerca del cual hay que decidir es el equilibrio psíquico, emotivo y existencial, es la necesidad de sobrevivir, la autoconservación; por otro lado la alternativa seductora y arriesgada al mismo tiempo es la apertura de las verjas de *Thanatos*, el conocimiento y la conciencia honda del polo negativo del dualismo psico-ontológico, la aceptación de lado oscuro de la verdad. La combinación de la desmesurada trascendencia de la materia en juego con la suma centralidad de la alternativa que se propone hace que la disonancia cognitiva desprendida por *Rotten.com* y *Ogrish.com* ascienda a valores astronómicos. Además no se olvide que la fuerza de las presiones para reducir la disonancia es directamente proporcional al tamaño de la misma disonancia: cuanto mayor sea la disonancia, mayor será la intensidad de la acción para eliminarla y la voluntad de esquivar situaciones que podrían aumentarla. De modo que, ante la hiperbólica disonancia cognitiva emanada por los antedichos sitios Web, la necesidad de defenderse y alejarse de ésta se vuelve igual de extrema, concretándose en el desistir de efectuar el acceso a éstos, en el no repetir la desagradable experiencia o en el arremeter contra esas direcciones digitales con todo el ímpetu posible: se trata de las soluciones más sencillas, si comparadas con lo que comportaría en términos de compromiso e inversión psico-emo-cognitiva la modificación de nuestro horizonte ideológico y actitudinal.

Desafortunadamente, parece que el precio que hay que pagar para cruzar el Lete y bañarse en las aguas de Mnemósine, para abarcar con la comprensión el *reversum* y no dejarlo relegado al olvido, es forzosamente entrar en un estado crónico de disonancia cognitiva. La elección es entre la narcosis catatónica del Lete, la eutanasia silenciosa de la *gnosis*, la ocultación alentadora del abismo, por un lado, y el *shock* insoportable garantizado por Mnemósine, la lacerante disonancia cognitiva, la amarga y orgullosa aceptación de lo inaceptable, por el otro. Exactamente el medio de todo esto, sin saber por dónde inclinarse, un yo casi siempre demasiado

---

<sup>425</sup> Festinger L., 2001, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli Edizioni, Milano, pp. 138-142

frágil, endeble y deleznable, desgarrado por conflictos interiores que aturden su raciocinio, por divergencias dolorosas que no consienten un desenlace pacífico.

## 5. 2 Un clic para abrir las verjas del abismo

El análisis sociosemiótico que se ocupa de Internet y sobre todo de los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com* se ha titulado “el *panopticon* digital de los horrores” ya que, de hecho, el advenimiento de la revolución informática y particularmente las estructuras de los antedichos sitios Internet han sentado los cimientos puramente técnicos y tecnológicos para que un verdadero “míralo-todo” del horror se hiciera concretamente visible y disponible ante las masas.

La dimensión digital permite la penetración ubicua de los contenidos, su perfeccionamiento y actualización continua, una notable sencillez para gestionarlos y manipularlos, la interactividad y el almacenamiento de datos con una economía financiera, espacio-temporal y de empeño antes impensable. La llegada de lo digital propicias dos verdaderas revoluciones copernicanas que acabarán por transformar hondamente el panorama de los medios de masas. Desde un punto de vista cuantitativo, se multiplican con desmesura los canales a través de los cuales pueden vehicularse los contenidos, gracias a la compresión numérica de las señales de transmisión: acaba definitivamente la “era de la escasez” de la oferta mediática y comienza la “era de la abundancia”, con la relativa especialización y segmentación de la producción de contenidos<sup>426</sup>. En el vasto campo de las telecomunicaciones, la clase de innovaciones que conciernen a las modalidades, a los materiales y a las herramientas de transmisión de contenidos, ha conducido hacia nuevas generaciones de satélites, cables de fibras ópticas y redes de banda ancha que consienten enviar a precios constantemente decrecientes un número cada vez mayor de mensajes, productos y servicios, siempre más elaborados e interactivos, recorriendo distancias cada vez más largas. Pues, desde un enfoque cualitativo, por medio de la lengua franca alfanumérica de lo digital y la consiguiente convergencia de los *mass media*, puede en cambio terminarse la época de

---

<sup>426</sup> A., Scaglioni M., 2003, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano, pp. 115-126

la pura y simple pasividad del destinatario-consumidor, a quien se brinda cada vez más la ocasión de determinar personalmente sus elecciones y de “navegar”, de interactuar y de reducir su desventaja con respecto a la fuerza del emisor clásico<sup>427</sup>. La introducción más trascendental y novedosa fue ciertamente la relacionada con el desarrollo de la informática, que otorga a todos los medios de masas un “cerebro”, el ordenador, y un lenguaje común, el esperanto digital, por medio del cual los datos que vienen a componer un mensaje (un texto tecleado o una secuencia de audio, una imagen o bien un vídeo) pueden transmitirse de manera electrónico-matemática tras haber sido convertidos en bits, los elementos básicos del lenguaje informático binario. Lo que permite el intercambio estructural entre los medios de comunicación de masas en términos de lenguaje, sistemas productivos y modalidades de difusión: el resultado es, por primera vez en la historia mediática, la “real” interacción del destinatario, y ya no sólo la virtual mediante mecanismos de interpelación e involucración simulacrales. Es el inicio de la construcción de un gran sistema integrado definido *infocommunication*, caracterizado por un modelo de oferta estructuralmente multimedia. En este ambiente digital se prefigura la fusión de todos los *mass media* en un único meta-medium, donde una pantalla será el monitor de un terminal poli-funcional con el que el consumidor “navegará” en un híbrido entre Internet, televisión, radio, teléfono móvil *et cetera*<sup>428</sup>.

La referencia al “*panopticon* digital de los horrores”, a la hora de describir la acción socio-mediática ejercida por los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, estriba entonces en las peculiaridades cardinales y revolucionarias que acabamos de exponer. El *Panopticon* fue un proyecto de edificio penitenciario ideado por el filósofo utilitarista y jurista liberalista inglés Jeremy Bentham en el año 1785<sup>429</sup>. La denominación del supuesto presidio

---

<sup>427</sup> Sartori C., 2005, *Rivoluzioni televisive digitali. Dispense del corso Tv interattiva e Net-tv*, vol. 1, Università IULM, Milano pp. 4-5

<sup>428</sup> Sartori C., 2005, *Rivoluzioni televisive digitali. Dispense del corso Tv interattiva e Net-tv*, vol. 1, Università IULM, Milano pp. 12-14

<sup>429</sup> Bentham J., 2002, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Foucault M., Perrot M. (edición de), Marsilio, Venezia, p. 5

modélico es un neologismo inspirado en el griego antiguo que significa “míralo-todo” o bien “que permite mirar a todos”, y el mismo Bentham afirmó que dicha estructura ofrecía una nueva manera de conseguir el poder mental sobre los sujetos, con una eficacia jamás experimentada antes<sup>430</sup>. El *Panopticon* debía poseer una planta circular y varios pisos: la columna o torre central tenía que albergar la sede de los vigilantes, mientras que las celdas de los convictos debían hallarse a lo largo del perímetro de la circunferencia, exponiéndose totalmente a la mirada de los celadores. Cada celda tendría que haber dispuesto de dos ventanas, una orientada hacia el exterior, para que entrara la luz, otra hacia el interior, con el fin de consentir el trabajo de control de los guardias. Unas paredes dividirían y aislarían a los presos, negándoles la posibilidad de verse y comunicarse; por el contrario la torre de vigilancia, gracias a un sistema de venecianas y contraventanas, permitiría a los celadores observar sin ser observados. De modo que, contando con la forma circular del edificio, con la disposición radiada de las celdas y con oportunos expedientes arquitectónicos y tecnológicos, un exiguo número de controladores estaría en condiciones de vigilar en todo momento a todos los presidiarios, los cuales por contra se verían incapaces de determinar si y cuando realmente la mirada de sus carceleros estaría clavada en ellos. Todo preso viviría en la conciencia de hallarse bajo un potencial control ininterrumpido, sin pero poseer jamás la certeza de estar vigilado en todo preciso instante: al no saber si estaba controlado o no, el individuo se vería obligado a comportarse siempre como si lo estuviera. Según las intenciones de Bentham, aparte de un ascenso de la eficiencia y de un notable ahorro económico debido a la posibilidad de reducir drásticamente el personal penitenciario, la facultad de ejercer esta “mirada divina”, la percepción por parte de los convictos de esta “omnisciencia invisible”, los conduciría casi automáticamente a someterse a la disciplina más férrea, comportando un destacado mejoramiento de la vida en la cárcel

---

<sup>430</sup> Bentham J., 2002, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Foucault M., Perrot M. (edición de), Marsilio, Venezia, pp. 23-24



y actuando como un acicate educativo en el ánimo de los presidiarios<sup>431</sup>. Sin embargo, más allá del valor económico y socialmente educativo del *Panopticon*, alcanzable a través de métodos psicológicamente coercitivos, lo que pone en relación directa la “visión” (esta vez el vocablo debe ser interpretado en su sentido literal a la vez que según la acepción de “concepción general” o “ideología”) del filósofo utilitarista inglés con la actualidad es su carga profética y pronosticadora con respecto a los mecanismos escópico-cognitivos modernos y a los temidos fantasmas de un Gran Hermano orwelliano. Resulta claro, pues, que en esta versión laica de la “omnividencia”, de la omnipresencia y de la omnipotencia divina, la invisibilidad, el conocimiento y la mirada asimétricos son herramientas que garantizan el dominio. Más importantes aún, aseguran la interiorización de la voluntad de los controladores por parte de la psique de los sujetos reclusos, los cuales nunca están cierto de estar a cubierto de ojos indiscretos a causa del astuto dispositivo de vigilancia. Por otra parte, Bentham fue el primero en indicar con confianza la sucesiva y natural aplicación del antedicho sistema de control, nacido en el ámbito de la administración carcelera, a todos los demás sectores del conjunto social considerado en su globalidad: el *Panopticon* puede desplegar toda su eficacia por doquier: tanto si se trata de castigar a unos criminales empedernidos, como si se trata de vigilar a los trastornados mentales, tanto si es necesario corregir a unos viciosos, como si el objetivo es aislar a unos sospechosos, tanto si es preciso curar a unos enfermos como si se debe proporcionar la instrucción a las futuras generaciones o supervisar el trabajo de unos obreros<sup>432</sup>. Con lo cual, después de ser presentado originariamente como cárcel, el *Panopticon* estaba destinado a convertirse en manicomio, en asilo, en fábrica, en hospital, en escuela, en cuartel. “Dios te ve”: el valor disuasivo de esta amonestación se traslada al universo humano *in toto*, se cuela entre las mallas de la organización social. Sorprendentemente existe otro detalle del

---

<sup>431</sup> Bentham J., 2002, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Foucault M., Perrot M. (edición de), Marsilio, Venezia, pp. 33-37

<sup>432</sup> Bentham J., 2002, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Foucault M., Perrot M. (edición de), Marsilio, Venezia, pp. 132-134

proyecto de Bentham que no puede en absoluto pasarse por alto: la torre central de control, por norma general reservada a los celadores-guardianes, se abre asimismo a los visitantes, que pueden ser parientes y amigos de los prisioneros, mas también simples curiosos<sup>433</sup>. En fin, los presidiarios no sólo han de afrontar la eterna vejación inquisidora de sus propios carceleros, sino también la conciencia de ser objeto de las miradas de una muchedumbre en tránsito, compuesta de desconocidos y no, quienes representan la opinión pública. Por tanto su conducta es juzgada no solamente por un sujeto individual, que de todas formas desempeña un papel de control específico oficialmente reconocido, sino igualmente por muchos anónimos y, potencialmente, por todos los demás. La presencia de estos “mirones”, de estos *voyeurs*, en los cuales es fuerte la tentación de divisar una avanzadilla de las audiencias planetarias que casi dos siglos exactos después seguirán pegados a las pantallas el *psycho drama game* televisivo “Gran Hermano”, introduce en la severa lógica penitenciaria aquel elemento de placer perverso que probablemente ya se agitaba en el subconsciente de Bentham desde el principio. Quien más ha reflexionado sobre la envergadura de la estructura de la citada prisión y ha desentrañado su significado simbólico es ciertamente el conocido filósofo e historiador francés Michel Foucault. En su ensayo “Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión” de 1975 él toma el *Panopticon* como modelo, figura clave y paradigma del poder en la sociedad contemporánea. Aunque un verdadero *Panopticon* jamás existió, si no por poco tiempo y de manera experimental, durante los últimos siglos muchas prisiones, e incluso fábricas y hospitales, se inspiraron en el edificio de Bentham, recuperando varios elementos de su estructura, respetando más o menos su concepción inicial<sup>434</sup>. En Europa también surgieron edificios parecidos o parcialmente fieles a la idea originaria, y en España entran entre éstos la Cárcel de Carabanchel en Madrid, la Cárcel Modelo de Barcelona y

---

<sup>433</sup> Bentham J., 2002, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Foucault M., Perrot M. (edición de), Marsilio, Venezia, pp. 98-102

<sup>434</sup> Bentham J., 1995, *The Panopticon Writings*, Bozovic M. (edición de), Verso, London, pp. 8-9

el Palacio de Justicia y Cárcel de Vigo<sup>435</sup>. Pese a ello, el *Panopticon* no adquiere importancia según las cristalizaciones arquitectónicas de su concepto en el mundo real, sino como representación arquetípica de la ideología de una época entera. En opinión de Foucault, Bentham retrata en su proyecto la encarnación de un poder que deja de cargar sobre la sociedad, que ya no baja desde lo alto para oprimir patentemente, sino que penetra silenciosamente en las hendiduras de la comunidad, la impregna desde el interior y se construye mediante una serie de relaciones múltiples basadas en la invisibilidad o, mejor dicho, en la disimulación<sup>436</sup>. Ello significa que la disciplina se impone preferentemente sin la ayuda de la fuerza bruta, utilizando la observación sistemática, la inspección incesante y provocando la interiorización de dicha observación o inspección por parte del sujeto, hasta que se vuelva un “cuerpo dócil”<sup>437</sup>. El *Panopticon* ejemplifica materialmente esta singular clase de ejercicio del poder, elevándose a institución moderna disciplinaria por antonomasia. La perenne “mirada desigual” del poder, carente de reciprocidad, determina la interiorización de las normas como si fuera un reflejo incondicionado, hace que los cuerpos se amolden oponiendo una resistencia mínima: la propensión a quebrantar las leyes disminuye vertiginosamente con la convicción de estar siempre controlados, aun si en realidad la vigilancia no se realiza en todo instante<sup>438</sup>. El estado de conciencia relativo a la visibilidad permanente garantiza el funcionamiento mecánico de los dispositivos de condicionamiento, el poder es visible pero no verificable, de ahí que la vigilancia sea permanente en sus efectos pese a su discontinuidad en su acción. La relación de poder que viene a surgir es tan perfecta que hace innecesaria la vigilancia efectiva y acaba por ser independiente de la persona física que la ejerce: los internos

---

<sup>435</sup> Bentham J., 1995, *The Panopticon Writings*, Bozovic M. (edición de), Verso, London, pp. 11-13

<sup>436</sup> Foucault M., 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, pp. 254-257

<sup>437</sup> Foucault M., 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, p. 262

<sup>438</sup> Foucault M., 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, pp. 264-265

quedan atrapados en una situación de sumisión que ellos mismos inducen, resultando ser los opresores de sí mismos. El *Panopticon* es la máquina suprema para disociar el ver del ser visto: en el anillo periférico sujetos apenados por una ceguera total y una exhibición extrema; en la torre central individuos aventajados por una visión completa y una ocultación integral. Foucault se inclina claramente por la tesis de una sociedad “panóptica”, es decir por la extensión de la estrategia psicológica subyacente al diseño de la cárcel de Bentham también a toda la realidad: incluso fuera del *Panopticon* todo se ha transformado en un meta-sistema penitenciario, en un marco planetario informado por el patrón del control absoluto, que va desde la vasta red de las escuelas, de las fábricas, de las academias militares, de los hospitales, de los asilos, de los jardines de infancia y de los cuarteles, hasta llegar a los recovecos más celados de la psique de todos y cada uno de los ciudadanos<sup>439</sup>.

Ahora por fin la aposición “el *panopticon* digital de los horrores”, que se refiere a los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, cesa de poseer una índole enigmática y críptica, desvelando su profunda relevancia y su capacidad de expresar plenamente el alcance de tales nuevos artefactos mediáticos. He aquí entonces que *Rotten.com* y *Ogrish.com* se configuran como un aparato calidoscópico capaz de hacer confluir en un único cuadro exhaustivo de conjunto todas las escalofrantes manifestaciones visuales del mal, del horror y de la violencia presentes en lo real. Un mefistofélico instrumento de propagación miasmática que comparte mucho de la naturaleza del *Panopticon* de Bentham: la “omnividencia” otorgada por el ser un “míralo-todo” que abarca todo el espectro de lo visible; el representar una “cárcel” psicológica que aplica métodos coercitivos visuales; la pulsión voyeurista escopófila; la búsqueda del control y de la gestión de lo que aparece en nuestro campo visual, junto al placer que deriva de ello; el conocimiento y la mirada asimétricos relativos a los dos grupos de individuos involucrados, que no gozan de reciprocidad óptica; la disociación del ver y del ser visto implicada por la “mirada desigual”; la “torre central de control” que consiente

---

<sup>439</sup> Foucault M., 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, p. 300-311

la visión completa y la ocultación integral, abriéndose además a toda clase de curiosos; el “anillo periférico” ocupado por sujetos apenados por una ceguera total y una exhibición extrema. En *Rotten.com* y *Ogrish.com* se facilita al usuario la facultad de observar el *reversum* en toda su exteriorización sensible y visual; se constriñe dolorosamente al destinatario a meterse en un angosto “zulo de los horrores”, sometiéndose a una verdadera tortura psicológica; se enflama la morbosidad ocular del ser humano, mediante la cual se desatan los impulsos conectados con *Thanatos*; los espectadores experimentan la euforia de tener a disposición, entre sus propias manos, el entero muestrario de abominaciones, monstruosidades y vejaciones humanas, con la certeza de la invulnerabilidad frente a éstas concedida por la distancia; los individuos detrás de las pantallas pueden ejercer su mirada sin ninguna limitación, consiguiendo entre otras cosas una gran cantidad de informaciones acerca de lo que están observando, mientras que los sujetos retratados en el interior de las pantallas son incapaces de ver a sus audiencias silenciosas, ni siquiera están al corriente de la existencia de dicho público; quienes se detienen en largas navegaciones por los meandros de los horrores digitales observan sin ser observados, en cambio quienes sufren miserablemente martirios indecibles son observados sin poder observar; la torre central de control se multiplica de manera descontrolada hasta crear una verdadera selva impenetrable de torres de vigilancia, constituida por el sinfín de ordenadores pertenecientes a los millones de usuarios diseminados por el mundo; el anillo periférico se extiende ilimitadamente por los directorios informáticos, los barrotes metálicos de las celdas ceden el sitio a los archivos digitales que representan unas jaulas inmateriales igual de agobiantes, asfixiantes, insoportables. La pulsión voyeurista por controlar pertinazmente los movimientos de los reclusos dentro del *Panopticon*, se vuelve un ansia mucho más ambigua y problemática en *Rotten.com* y *Ogrish.com*, el panopticon digital de los horrores, porque el objeto escópico ahora es el *reversum*, o sea todo lo que se contrapone a la positividad de la vida y a la seguridad reconfortante de la norma, todo lo que evoca pavor y repulsión. Es

el horror que, como ya indagado previamente, siempre encontró en el sentido de la vista su válvula de escape principal; una visión directa y copresente o, más a menudo hoy día, una visión mediada y particularizada por la marca del *tèle*, de la lejanía. Un auténtico “*panopticon* de los horrores” puede realmente existir como tal, esto es, puede ser un “míralo-todo” de las representaciones visuales del *reversum*, y puede cobrar forma activamente, o sea puede lograr transmitir su mensaje mefítico en la sociedad, exclusivamente gracias a la neonata dimensión digital, cuyas peculiaridades innovadoras y revolucionarias mencionadas hace pocos renglones son fundamentalmente el hecho de conceder penetración ubicua, difusión omnipresente, mejoramiento y actualización continua, rapidez y facilidad de gestión de los contenidos, su manipulación, interactividad y almacenamiento con unos gastos risibles en términos económicos, temporales, espaciales y de trabajo, si cotejados con los que eran necesarios previamente en época pre-digital. Lo digital ha realizado las condiciones puramente técnicas y tecnológicas para que el *panopticon* del *reversum* se hiciera efectivamente visible y conocible por las masas, en el lugar específico de Internet, en la *World Wide Web*, la red de las redes. Más exactamente su encarnación se halla de modo palmario, consistente y completo en los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*: éstos son los nombres de los dominios (en el sentido informático de direcciones Web como en sentido lato) de lo obsceno. Lo paradójico reside en que el horror, justo para hacerse concretamente repulsivo, orgánica y fisiológicamente perturbador, no puede por menos que traducirse en asépticas y matemáticas combinaciones de números que van a cuajar en elementos discretos digitales e inmateriales. Evidentemente surge de nuevo la temática del tele-*corpus* como regresión hacia lo orgánico, de la búsqueda de la carne putrefacta para contrarrestar el avance de la artificialidad posmoderna. También cabe preguntarse si ello representa una enésima y más sutil clase de hibridación hombre-máquina dirigida por el desbordarse de la biomecánica, todo un tótem agitado por las manos de tecnócratas y tecnoutopistas, además que objeto de meditación privilegiado por cierta vanguardia artística.

Recorriendo las líneas evolutivas de este escenario tecno-social de expectativas prometedoras, *Rotten.com* y *Ogrish.com* se perfilan al igual que un infierno en el cual moverse autónomamente, atraídos por los imanes opuestos de Lete y Mnemósine, ya sin la necesidad de un guía, como un Dante sin su mentor Virgilio. Al acceder a la red mundial desde cualquier terminal, cabe, por unas cifras sumamente bajas, ser catapultados en el tiempo de un clic a una dimensión que, tomando prestado el vocabulario de Nietzsche, puede definirse como el “super-horror”, el “más allá del horror” o bien el “eterno retorno del horror”. Según el valor de cada uno y la inclinación personal hacia el masoquismo óptico, podemos desplazarnos por unos “recintos infernales” que poseen unos confines blandos, flexibles, pues el tránsito de uno a otro es extremadamente fácil, que mutan incesantemente y se amplían como un organismo que mediante un proceso de fagocitosis engloba todo el mal y el dolor presentes en la realidad. Es un universo diabólico que vive de manera parasitaria absorbiendo los sufrimientos de los seres humanos y las monstruosidades perpetradas por ellos, capaces de aniquilar a sí mismos y a sus semejantes. Así que, siguiendo las huellas de la “Negra Señora” armada de guadaña, quien merodea satisfecha de su obra destructiva por estas páginas Web, cada uno puede, siempre que entra en dichos sitios, escoger su propia “dieta personal” de atrocidades en formato digital. Los hediondos y sucios barracones delante de los cuales se hacinaba la multitud para observar a los fenómenos de feria o las blancas y frías paredes que delimitan las habitaciones de las morgues, impregnadas del olor punzante del desinfectante, se sustituyen con la inmaterialidad y la intangibilidad, con la pseudo-espacialidad descentralizada de la Web: un “no-lugar” hipertextual que representa un inmenso banco de datos de ruindades innobles y aberraciones intolerables, normalmente prerrogativa de los especialistas en anatomía psicológica; un archivo globalmente consultable y gratuitamente “descargable”, visto que es posible efectuar el *download* de todas y cada una de las fotografías. Las barreras espaciotemporales se anulan: es suficiente sentir curiosidad y teclear unos pocos caracteres alfanuméricos que componen el dominio de los sitios en

cuestión. Tres segundos: w-w-w.-r-o-t-t-e-n.-c-o-m; w-w-w.-o-g-r-i-s-h.-c-o-m. Este es el tiempo suficiente y necesario para encontrarse de cara a imágenes que dejan sin aliento y visualizan el grito desgarrador de una humanidad apuñalada en el corazón, a veces por la naturaleza, a veces por sus mismos miembros. Pocos segundos para visionar un horripilante muestrario cuya realización costaría a un sujeto individual años y años de terca y obstaculizada investigación, moviéndose en los límites de la legalidad, viéndose obligado a tocar todos los registros y a valerse de numerosas influencias en los ambientes adecuados. Con todo y con eso, puede que ni siquiera ello sería suficiente para recuperar una cantidad y una casuística de abominaciones por lo menos comparable con la de los dos sitios Internet. Además el espacio-tiempo se anula incluso desde el enfoque del productor de los contenidos: exiguas y sencillas operaciones de remodelación y actualización de las páginas Web para brindar a millones de internautas esparcidos por el mundo la oportunidad de ampliar su saber y su colección visual de barbaridades escalofrantes con nuevos “ejemplares”. La oportunidad, quizá, de modificar para siempre nuestro imaginario, asociando a un clic en un título cautivador la aparición de un icono digital que ya no se puede borrar de la memoria por su crudeza despiadada y devastadora. Esas imágenes son objetos digitales impalpables que cabe duplicar con un coste igual a cero, transportar por todas partes, divulgar a ritmo desatinado, dejar proliferar ubicuamente.

Siempre es menester pensar en cómo la tecnología es parte integrante y central del conjunto de auxilios físicos y simbólicos a través de los cuales los seres humanos objetivizan la realidad circundante, modelándola en función de sus propias necesidades y exigencias de significación. Hay algunas tecnologías cuya índole transversal y difusión masiva en términos de repercusiones aplicativas son tan elevadas que acaban por resultar constitutivas del periodo histórico en el que se desarrollan y del cual se presentan como “organizadores culturales”<sup>440</sup>. Es exactamente lo que pasó con la máquina de vapor, con la electricidad, con las telecomunicaciones y,

---

<sup>440</sup> AA. VV., 2004, *e-Research – internet per la ricerca sociale e di mercato*, Di Fraia G. (edición de), Editori Laterza, Bari-Roma, pp. V-VII



más recientemente, justo con Internet. El hecho de que una tecnología alcance el nivel de organizador cultural de un determinado periodo significa que sus ámbitos de aplicación y sus consecuencias en la vida cotidiana cobran una relevancia tan grande que determina una especie de línea de demarcación entre un “antes” y un “después”. Es suficiente una ojeada veloz a un listado que enumera todos los neologismos anglófonos contruidos con el prefijo “e” de “*electronic*” para percatarse de cuanto Internet, en el lapso de un solo decenio, amplió notablemente los confines de los contextos de vida del hombre: se habla de *e-commerce* para indicar los intercambios comerciales en la red, de *e-government* para aludir a la comunicación gubernativa o al voto mediante Internet, de *e-banking* para referirse a las acciones financieras o empresariales manejadas por medio de Internet, de *e-learning* para señalar el aprendizaje y el estudio a través de la red digital. En el campo de la comunicación más trágica de la realidad humana, la de la muerte, de la enfermedad, de la tortura, de la violencia y de la mortificación del cuerpo, es lícito pensar que asimismo Internet pesa con su envergadura de organizador cultural: en el proceso de ni siquiera diez años es prácticamente cierto que ya solamente los dos sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, lo cuales pueden llegar hasta quinientos mil accesos diarios, han permitido contemplar imágenes de depravación deshumana a más personas de las que lo hicieron a lo largo de todo el resto de la historia. Se trata de un dato sobre el cual hay que reflexionar: está en curso una democratización planetaria del horror auténtico, el más perturbador, repulsivo y obsesivo, que deforma y desfigura a los seres humanos de las maneras más estremecedoras, y que, debido justamente a su carácter perturbador, siempre fue una materia entre los primeros puestos de las prioridades de la censura. Gobiernos, instituciones y moralistas temieron y temen que la difusión de ciertas imágenes terribles, sobre todo las más vergonzosas, las que retratan el efecto de la violencia de un ser humano sobre otro ser humano, puedan ser causa de desórdenes sociales o de desazón de la comunidad: éstas podrían instilar una fuerte sensación de inseguridad y desconfianza hacia el poder oficial, conducir a la emulación de

lo observado o desatar la rabia y la revuelta de quien de algún modo se siente muy unido a las víctimas. Pues, a resultas de la acción divulgativa y contrainformativa de sitios tales como *Rotten.com* y *Ogrish.com*, ¿debería acaso acuñarse el nuevo lema *e-repulsion* u *horrid democracy*, inspirado en los demás neologismos informáticos? Considérese que, en virtud de lo dicho en torno al poder de los medios fotoquímicos de refrendar la autenticidad de lo real, de corroborar la existencia plena de su referente, los dos sitios Web no se limitan a visualizar el *reversum*, sino que también lo crean. Si de hecho esto es cierto para todo tipo de imagen que recurre al “verismo” de lo óptico-retínico de origen referencial (la añadidura del adjetivo “referencial” no es pleonástica, porque con el advenimiento de las imágenes sintéticas ya no se puede dar por descontado que el realismo óptico-retínico es necesariamente referencial, que depende de un ente real), en esta circunstancia la tesis del refrendo y de la creación ontológica expresa toda su autoridad. Únicamente una exhibición fotográfica o fílmica de tales aberraciones degeneradas puede persuadir de su existencia y hacer que “sean de manera completa”, puesto que el mero informe verbal dejaría incrédulos y escépticos a los hipotéticos destinatarios. La atrocidad de por sí carece de fundamento ontológico si no se dota con un “superávit” fotoquímico, y el cometido de *Rotten.com* y *Ogrish.com* es el de dar forma visual y voz a cada nuestra más calenturienta fantasía espantosa, casi siempre demasiado ingenua e “inocente” con respecto a las monstruosidades de la realidad. Los temas terribles de las representaciones de las cuales los sitios Internet se vuelven portavoz son tan intolerables y odiosas en su miseria humana, que muchos usuarios se niegan a aceptar que en algunos casos se trate realmente de un “calco pelicular” de hazañas ingloriosas acontecidas en algún lugar del planeta: el resultado es la invalidación del mandato de certificación de la imagen fotoquímica, porque el tema capturado va más allá de las “expectativas” más nefastas que se pueden guardar. En efecto la dimensión digital ha influido en la percepción de los individuos comportando una menor “confianza” en la imagen, la cual ahora es susceptible, con una facilidad ni comparable con el pasado pre-digital, de toda suerte de retoque y

manipulación dirigida a lo falso. Cualquiera puede utilizar programas de reelaboración de las imágenes, presentes en abundancia en el mercado, que facilitan una calidad altísima del resultado de la labor falsificadora, con un rendimiento óptico impecable, cuyo realismo es criticable sólo por parte de expertos del campo. Por tanto, el horror predominantemente orgánico de cuerpos hechos irreconocibles por desgracias descomedidas, o bien forzados y violados en su fisicidad, a la hora de traducirse en secuencias binarias para ejercitar a escala planetaria toda su carga aniquiladora, halla resistencias mayores acerca de su credibilidad por parte de los destinatarios que conocen las increíbles capacidades de las tecnologías digitales en modificar a placer las mismas secuencias binarias: la “caliente y viva” repugnancia fisiológica necesita curiosamente la “frialidad inorgánica y matemática” de lo digital y de la red para propagarse en el espacio; pero el encomendarse a las nuevas tecnologías “volátiles”, que consienten la máxima manipulación, reduce su fiabilidad referencial ontológica. Sobre la autenticidad de las fotografías o de los vídeos contenidos en los sitios Web en examen se volverá cuando se analice específicamente el tipo de pacto comunicativo que establecen con el internauta y las condiciones prácticas de recuperación y difusión de los materiales escabrosos ofrecidos.

Hasta ahora pusimos el acento en la revolucionaria innovación tecnológica, social y comunicativa que Internet y el universo digital entrañan, tanto que se convierten en un organizador cultural. Nacen las premisas para que la visualización del horror conozca una nueva era de desarrollo y prosperidad, y para que se pueda delinear un verdadero “*panopticon*” de crueldades inefables: se comunica de manera ubicua un número cada vez mayor de contenidos a precios siempre más bajos; los contenidos pueden actualizarse regularmente, gestionarse, manejarse y archivarlos con un ahorro de tiempo, espacio y dinero antes impensable; los contenidos son “descargables”, duplicables, transportables y divulgables básicamente sin límites ningunos; el público cesa de ser una entidad compacta y única de espectadores pasivos para trocarse en un conjunto extremadamente segmentado de “navegantes” activos, que realmente eligen su propia dieta medial,

contribuyendo a activar el proceso de definición de un nuevo paradigma comunicativo. Es evidente que las características del arquetipo de la comunicación de masas son ajenas a los procesos comunicativos que conciernen a la Web. El modelo del *broadcast*<sup>441</sup>, de la radiodifusión, es decir de la emisión clásica radiotelevisiva, dispone que un emisor, el cual acapara todo el poder comunicativo, envíe simultáneamente el mismo mensaje uniforme a muchísimos receptores, configura una relación entre emisor y receptor marcada por la inferioridad comunicativa de este último. En cambio, el modelo del *unicasting*<sup>442</sup>, de la unidifusión, o sea de la transmisión “punto a punto” típica de Internet, implica la existencia de una red estructuralmente definible como sistema de nudos, en el que cada nudo está conectado de manera paritaria con los demás puntos de interconexión y en que cada actor puede ser a la vez emisor y receptor. Lo que deja surgir una nueva forma comunicativa en la cual la interacción es *peer to peer* (“de igual a igual”), el intercambio comunicativo es bidireccional y de naturaleza personal, no unidireccional y en beneficio de un emisor que posee los rasgos de una organización industrial. La interactividad caracteriza la comunicación vía Web con respecto al clásico consumo mediático pasivo de los medios de masas tradicionales: Internet es “navegación”, correo electrónico, chat, blog, *newsgroups*, etcétera. Las tecnologías digitales consienten el gestarse de un *meta-medium* electrónico, un universo alfanumérico que aúna en un gigantesco hipertexto comunicación textual, icónica y verbal.

A ello añádase que unas de las próximas etapas de la revolución digital será la *Internet Wireless*, esto es, la Internet inalámbrica planetaria y omnipresente, que relegará al olvido el ambiente de red vinculado por el acceso mediante *personal computers* conectados vía cables. Esta fase arrancó algunos años atrás en Estados Unidos y Japón, siguiendo el rumbo de los hábitos y estilos de vida de los usuarios, cada vez más orientados a la

---

<sup>441</sup> AA. VV., 2004, *Il pubblico dei media*, Livolsi M. (edición de), Carocci Editore, Roma, pp. 205-207

<sup>442</sup> AA. VV., 2004, *Il pubblico dei media*, Livolsi M. (edición de), Carocci Editore, Roma, pp. 205-209

movilidad y a la facilidad de acceso a la red, cosa que requiere el desarrollo generalizado de conexiones inalámbricas, faltas de cables. Es muy probable que la realización completa de tal transición pase por la evolución de la telefonía móvil, particularizada por la movilidad y la transportabilidad totales, la cual, aunque nació para responder a la exigencia de comunicar verbalmente, ya se ha convertido en todo un terminal multimedia, cambiando radicalmente nuestra vida social y económica. El móvil, que acaba solamente de empezar su hibridación con Internet y la robótica, representa un medio extraordinariamente idóneo para mantener una conexión constante y siempre abierta con la red de redes digitales, por cuanto no sólo es *always on* (“siempre encendido, siempre conectado”), sino también *everywhere on* (“encendido por doquier, siempre listo”). Otrosí, ningún otro medio de comunicación conquistó jamás tan rápidamente las masas como el teléfono móvil, que en pocos años ha penetrado tanto en la población occidental que en promedio cada individuo posee por lo menos dos aparatos<sup>443</sup>. Por lo cual, paralelamente, incluso el horror podría hoy en día estar presente siempre y por doquier, permitiendo al individuo mantener un canal abierto y privilegiado con la obscenidad y la violencia.

Mas parece que el entusiasmo encendido que afecta a las nuevas tecnologías, enteramente proyectado hacia sus futuras evoluciones, descuida excesivamente la dimensión social y la “viscosidad” de los hábitos y de los usos consolidados, que se modifican de modo mucho más lento y gradual respecto al apremiar del avance tecnológico. Ante todo, el paradigma de la comunicación de masas sigue siendo fuerte asimismo en los nuevos medios como Internet, donde la comunicación interpersonal del *unicasting* es acompañada masivamente por la unidireccional del *broadcasting*. Tanto los productores como los consumidores de contenidos demuestran en muchos contextos, de hecho, estar anclados en modalidades tradicionales de comunicación, transparentando una mentalidad típica de la comunicación de masas, al preferir la comodidad de una comunicación que establece un consumo pasivo antes que el compromiso precisado por la

---

<sup>443</sup> Jenkins H., 2007, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, pp. 67-71

interactividad. En las reflexiones en torno a la comunicación producida por el medio Internet, el determinismo tecnológico propone unas tesis que demasiado a menudo suprimen los ritmos de la realidad social, dando por sentado que la innovación tecnológica *per se* es suficiente para modificar el ambiente y para dirigir sus propios usos. Si por un lado se asiste al fallido reconocimiento de la dimensión social en cuanto principal elemento discriminante en relación con los usos y con las modalidades de utilizzo de los artefactos tecnológicos, por el otro se reconoce un planteamiento aún más “tecnocrático” en las diferentes teorías que consideran la comunicación del sujeto en Internet como un proceso que actúa en un verdadero vacío de socialidad. Según este enfoque la comunicación electrónica crea una situación en la cual la identidad personal de los individuos tiende a esfumarse hasta desaparecer por completo, provocando una condición de despersonalización en que las personas pierden el sentido de sus responsabilidades sociales y del respeto que corresponde a las normas sociales. Los mismos acercamientos investigativos en la base del determinismo tecnológico y del modelo de la comunicación como simple traslado de información afirman, por una parte, que en los entornos comunicativos electrónicos las personas se vuelven más abiertas y se sienten más libres de expresarse, por el otro pues, aseveran que las personas se vuelven también más impulsivas e irresponsables<sup>444</sup>. Se supone que hay que buscar la raíz de ambos efectos, uno socialmente positivo y el otro más bien negativo, en el hecho de que en el entorno electrónico, a diferencia de lo que sucede en las relaciones *vis a vis*, las reglas sociales son débiles o ausentes. Por consiguiente las personas cesan de estar cohibidas por consideraciones de *status*, tanto del interlocutor como propio, y por el temor de ser juzgados mal. Fundamentalmente la energía de la prohibición social no logra actuar en un universo en donde el anonimato y la invisibilidad protegen a los miembros de la comunidad. A confirmación de ello se indica el fenómeno del *flaming* (“encolerizarse, enfurecerse” en castellano), que consiste en una conducta grosera, agresiva y ofensiva,

---

<sup>444</sup> Mantovani G., 1995, *Comunicazione e identità*, Il Mulino, Bologna, pp. 160-164

sirviéndose de expresiones crudas y de insultos, justo en los ambientes comunicativos electrónicos. Los últimos estudios sostienen que el *flaming* es provocado por las frustraciones procedentes de la ineficiencia y de las carencias comunicativas del medio antes que de la ausencia del contexto social y normativo<sup>445</sup>. Existe igualmente otra explicación: las expresiones características de dicho fenómeno forman parte de la subcultura juvenil y las locuciones “subidas de tono” suelen tener un significado jocoso e informal, se utilizan para transmitir emociones positivas, para crear proximidad y fortalecer la identidad de grupo. De todas maneras resulta claro que la presunta ausencia del contexto social, de las reglas y prohibiciones que comporta, alimenta la idea de un sujeto que, desvinculado de todo enlace con la comunidad, durante sus consumos privados, íntimos y casi solipsistas se encuentra peligrosamente expuesto a la influencia de contenidos aberrantes y perniciosos. Si aplicásemos estos argumentos a los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, entonces la abominable atrocidad de la materia tratada convertiría estos temores en angustias tremendas debidas a la eventualidad de que el individuo-cliente-destinatario quede irremediabilmente perturbado o de que se estimule en él la manifestación de impulsos maniacos y violentos. A pesar de ello, el error de perspectiva es efectivamente el de considerar a los internautas al igual que mónadas asociales errantes en el vacío inmaterial del hiperespacio engendrado por Internet, el de creer que al acceder a la red los navegantes se despojan de su socialidad y casi hacen *tabula rasa* de sus experiencias socio-culturales pretéritas. Los mecanismos sociales de categorización e identificación grupales, de formación y transmisión de valores y normas, preexisten con respecto a la entrada en el universo de Internet, donde se desmoronan las distinciones entre público y privado, y en éste subsisten. Como ya subrayamos variadas veces, es la influencia social la que determina lo que es deseable, conveniente o, al contrario, indecente e inoportuno, la que informa la construcción de la identidad de los sujetos, la definición de sus objetivos, la formulación de sus planes a corto y largo plazo. Pues bien, si lo

---

<sup>445</sup> Jenkins H., 2007, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, pp. 182-187

individuos llevan lo social y sus reglas en su interior, la comunicación en Internet no implica necesariamente aislamiento, despersonalización, solipsismo, carencia de normas de conducta. La lectura “apocalíptica” de la comunicación en Internet la describe como el lugar de la mera virtualidad, de la sociedad engañosa, simulacral, ficticia, donde el recurrir a un propio doble artificial comporta automáticamente el instaurarse de relaciones ambiguas y falseadoras, en las cuales la escenificación y el desarrollarse de contactos postizos esconde una sustancial falta de vida relacional en el mundo exterior. Pero existe asimismo toda otra escuela de pensamiento que se mueve decididamente hacia un acercamiento de signo opuesto, que reconoce en las comunidades virtuales de Internet una socialidad de segundo nivel, una potenciación de las dinámicas comunicativas y de relación encontrables en la vida *in presentia*: la interacción virtual, entonces, va a acrecentar cuantitativa y cualitativamente los intercambios *face to face*<sup>446</sup>. La red se configura, acorde a esta perspectiva, al igual que un espacio artificial y natural al mismo tiempo, en el sentido de que se trata de un lugar de construcción de relaciones sociales equiparables, aunque con sus destacadas peculiaridades, a las que surgen fuera de Internet. Persiste la convicción de que la comunicación mediada por ordenador es una versión pobre de la directa, de la que acontece cara a cara, un intercambio puramente textual privado de indicadores sociales, ya que no es posible obtener informaciones acerca del aspecto físico y del *status* de los participantes, visto que es inviable la monitorización del lenguaje no verbal de la mímica, de la gestualidad y de la proxémica. En realidad la comunicación en Internet desarrolló velozmente, en el curso de su relativamente breve vida, unos instrumentos supletorios que explican como ésta no solamente funciona, sino que en muchas actividades, por ejemplo en el campo laboral, ha incluso adquirido un peso determinante; que ilustran como ésta representa hasta el principal lugar de construcción de relaciones y de intercambios comunicativos básicos para determinados grupos de personas que, por las razones más variadas, no pueden beneficiarse de las

---

<sup>446</sup> Mantovani G., 1995, *Comunicazione e identità*, Il Mulino, Bologna, pp. 89-96



clásicas interacciones personales de la vida cotidiana. En efecto no es ciertamente exagerado decir que la mayoría de las relaciones laborales, de las comunicaciones y de los intercambios atinentes al trabajo, actualmente pasan a través de Internet o de una intranet, es decir de su adaptación local e interna; por otra parte cientos de miles de personas no tienen la posibilidad de dejar su hogar o el lugar en el cual están encerrados, no pueden hablar, debido a enfermedades invalidantes o a cuestiones de seguridad, privacidad e incolumidad. La *computer-mediated communication*, la “comunicación mediada por ordenador”, tanto en su variante síncrona como en la asíncrona, puede salvar grandes obstáculos logísticos, temporales y psicológicos, ampliando las posibilidades de interacción, aprendizaje y trabajo en colaboración<sup>447</sup>. Piénsese de modo particular en sujetos discapacitados con problemas relativos a la locomoción o al habla, en individuos reclusos a causa de limitaciones legales o penales, en los ingresados en estructuras hospitalarias, en todas aquellas personas que forman parte de asociaciones o grupos socio-políticos cuya pertenencia podría ocasionar consecuencias graves, en esos sujetos que se negarían a participar pública y abiertamente a determinadas terapias, encuestas y discusiones, en individuos cuyos trastornos, conductas aberrantes o aspecto físico podrían imposibilitar la libre expresión o el desenvolverse de un intercambio sereno. De ahí que la comunicación en Internet sea una valiosa y a veces única herramienta supletoria o complementiva de las interrelaciones personales habituales, gracias a la garantía de reserva e invisibilidad otorgada por los juegos de identidad que estriban en *nicknames*, pseudónimos, avatares y demás. La *computer-mediated communication* contrabalancea la ausencia de co-presencia, de todas las señales de identidad, marcas de *status* y fenómenos de clasificación psico-cognitiva que conlleva, en primer lugar potenciando exponencialmente el lenguaje verbal, saturándolo de valor semántico adicional, volcando en el intercambio comunicativo lingüístico las exigencias de recrear una nueva forma de “presencia contextual concentrada”. La comunicación verbal, justo para

---

<sup>447</sup> Paccagnella L., 2000, *La comunicazione al computer. Sociologia delle reti telematiche*, Il Mulino, Bologna, pp. 128-133

superar el aislamiento, las distancias espaciales, la falta de un contacto directo y para estimular la participación, tiende a emular la inmediatez y el intercambio en tiempo real de la conversación cara a cara o telefónica: con este fin se utilizan continua y convencionalmente acrónimos y abreviaturas, siglas, calambures, así como se emplea la letra mayúscula o negrita para indicar el levantamiento del tono de voz o un énfasis especial en éste. Igualmente la comunicación está caracterizada por una interacción textual con un registro muy informal, que suele asumir la apariencia de un lenguaje hablado puesto por escrito. La misma velocidad de intercambio de los mensajes, de las frases y de las respuestas sugiere un contacto de tipo coloquial. Las intervenciones son a menudo poco estructuradas e incompletas, salpicadas de sobreentendidos, y además el aspecto informativo de la comunicación queda en segundo plano para poner de relieve el plano relacional y de contacto de la misma interacción, lo que se denomina la función fática<sup>448</sup> de la comunicación. Al destacar el aspecto metacomunicativo, los participantes se inclinan por explicitar sus estados de ánimo, frecuentemente valiéndose de *smileys* o emoticonos a fin de evitar la ambigüedad debida a la carencia de señales proxémicas. Las “caritas sonrientes” y los emoticonos son combinaciones de signos de puntuación utilizados para expresar el humor, para visualizar gráficamente las expresiones del rostro de lo contrario no transmisibles, sin las cuales la riqueza comunicativa resultaría limitada y no cabría aclarar el matiz o el contenido de una frase potencialmente equívoca. También el tono de voz y la intonación que señalan la broma o el reproche se traducen en dichos símbolos, ya de uso común y generalizado. De modo que el arsenal comunicativo no verbal puede traducirse parcialmente con este tipo de sucedáneos gráficos, los cuales, la verdad, no son equivalentes, puesto que se codifican de forma intencional y controlada, mientras que las expresiones naturales del semblante, el tono de la voz y la gestualidad son en buena medida incontrolables o por lo menos difícilmente controlables por parte del

---

<sup>448</sup> Antelmi D., Santulli F., Garzone G., 2000, *Mugdhabodha*, Negri M. (edición de), Il Calamo, Roma, pp. 93-95

sujeto<sup>449</sup>. Incluso la común tolerancia, por ejemplo, hacia erratas y falta de mayúsculas, tildes o signos de puntuación deriva del reconocimiento de que tales errores son justificables, aparte de que por razones de rapidez de tecleo, asimismo por su presentarse al igual que dispositivos simbólicos útiles para transmitir una sensación de cercanía y la voluntad de abolir el formulismo, casi fueran un simulacro del comportamiento proxémico de disminución de la distancia física entre las personas. Al lenguaje se confía igualmente la expresión de las relaciones jerárquicas de poder y saber en el interior del grupo de conversadores digitales. Pues, si bien tiene a disposición sustancialmente sólo el código lingüístico (si se exceptúa el empleo todavía marginal de pocas fotografías, motivos gráficos o videoconferencias), la comunicación en Internet no es fría e impersonal: si por un lado las peculiaridades intrínsecas del medio llevan a un proceso de despersonalización, menguando la identidad individual, privándola de un “cuerpo”, por el otro la necesidad de instaurar una relación comunicativa satisfactoria inventa nuevas formas de socialidad, que anidan en el proceso de intensificación convencional de todos y cada uno de los elementos semánticos de la conversación. Hasta antes de que comience el efectivo intercambio comunicativo, es indudable que ya el *nickname*, en castellano “alias, pseudónimo, apodo”, es decir el nombre que el usuario decide adoptar en la red, y también el avatar, o sea la imagen que el usuario puede asociar a su *nickname*, proporcionan en cierta medida algunas informaciones que contribuyen a la construcción de la identidad y socialidad del sujeto<sup>450</sup>. El *nickname* es uno pseudónimo que no brinda ningún tipo de indicación acerca de la real identidad del individuo, acerca de su edad, sexo, fecha y lugar de nacimiento, de la misma manera que es imposible hacerse una idea ni siquiera vaga del aspecto físico de una persona observando su avatar. Sin embargo, desde un punto de vista sociológico y psicológico, el *nickname* y el avatar ofrecen a los demás interlocutores informaciones a

---

<sup>449</sup> Paccagnella L., 2000, *La comunicazione al computer. Sociologia delle reti telematiche*, Il Mulino, Bologna, pp. 137-140

<sup>450</sup> AA. VV., 2004, *e-Research – internet per la ricerca sociale e di mercato*, Di Fraia G. (edición de), Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 28-29

veces incluso más preñadas de significado que las vehiculadas por el verdadero nombre y por las auténticas señas personales. Aunque el *nickname* y el avatar permiten un complicado juego de multiplicación, alteración, disimulación y manipulación de la identidad personal, es habitual la voluntad de encargarles el cometido de comunicar a los demás internautas las características que consideramos más destacadas o que simplemente deseamos, tanto si corresponden a la realidad como si no nos pertenecen, que se transparenten. Paralelamente, al escoger un *nickname* y un avatar, borramos u omitimos algunos rasgos de nuestra personalidad que no reputamos representativos o relevantes a efectos del intercambio comunicativo. Todo ello favorece la condensación y la criba de las cualidades que queremos enseñar a los demás conversadores, con lo cual la red de sujetos que toman parte en el intercambio comunicativo en Internet no es un doble simétrico de los roles sociales que se desempeñan fuera de la dimensión digital, sino más bien una integración de la dimensión *off line* y *on line*, o directamente una comunidad social independiente. En las comunidades virtuales, término engañoso que oculta el núcleo real de estos grupos, se constituyen jerarquías alternativas, gobernadas por un poder interno a la red, construido sobre la base de la experiencia tecnológica, de la constancia de participación, de la “antigüedad” de la cual se puede alardear, del conocimiento del lenguaje y de las reglas de la *community*. Es significativa la tendencia generalizada a mantener a lo largo del tiempo el mismo pseudónimo, y menos frecuentemente el mismo avatar también, porque demuestra la importancia que se le confiere a la hora de exhibirse en el juego carnavalesco de la red, el deseo de crear una identidad fija para entablar relaciones sociales, bien reconocibles por los restantes miembros de la comunidad<sup>451</sup>.

Explicamos que el supuesto vacío social que según los enfoques más o menos “apocalípticos” rodea la acción del internauta en el momento en que se encuentra navegando entre las autopistas digitales o, más aún, en sus relaciones interpersonales en la red, es una abstracción que no tiene en

---

<sup>451</sup> AA. VV., 2004, *e-Research – internet per la ricerca sociale e di mercato*, Di Fraia G. (edición de), Editori Laterza, Bari-Roma, p. 38

cuenta los procesos simbólicos peculiares de Internet y de la comunicación mediada por ordenador. Una vez más, incluso en el más moderno contexto de los artefactos digitales y de todas las nuevas posibilidades comunicativas afloradas con el hipertexto narrativo, en lugar de bandearse en una infructuosa batalla entre neo-apocalípticos y neo-integrados, se revela decisiva la presencia de “narraciones-guía” que, surgiendo desde el más amplio marco socio-cultural que se recorta en la realidad extra-digital, embuyen de sus normas, sanciones, estructuraciones de sentido, orientaciones a la acción, a la interpretación y al consumo, también el “no-lugar” de Internet. El nuevo paradigma de la navegación y del *unicasting*, surgido en concomitancia con la evolución tecnológica digital, afirma con nuevo vigor la centralidad desde siempre imprescindible de la actividad del destinatario, sus responsabilidades hermenéuticas y morales. El internauta es autónomo en sus elecciones de los contenidos y esta es una nueva ventaja, pero también un nuevo compromiso: él puede satisfacer plenamente sus exigencias personales de aprovisionamiento mediático, puede contar con la ayuda de lo multimedia y de los motores de búsqueda para crear su propia agenda de prioridades informativas y de entretenimiento; mas ya no puede valerse de la lógica inspirada a la parrilla televisiva y típica de todos los medios de masas tradicionales, individualizada por la *couch viewing*<sup>452</sup> (“seguimiento desde el sofá”), según la cual la audiencia se relaja y espera pasivamente a ser inundada por el flujo mediático. El abandono de tal actitud de consumo para abrazar la interactividad, nuevo “santo y seña” del panorama medial, y la *desk viewing*<sup>453</sup> (“seguimiento desde el escritorio”), implica una inversión de atención y energías mucho más considerable, además de una mayor conciencia de nuestra activa co-autoría y de nuestra participación en el proceso comunicativo. Nos encontramos voluntariamente en algunas páginas Web antes que en otras, una voluntad efectiva y no ficticia, como la proporcionada por ejemplo por la oferta radiotelevisiva,

---

<sup>452</sup> Paccagnella L., 2000, *La comunicazione al computer. Sociologia delle reti telematiche*, Il Mulino, Bologna, pp. 142-151

<sup>453</sup> Paccagnella L., 2000, *La comunicazione al computer. Sociologia delle reti telematiche*, Il Mulino, Bologna, pp. 142-151

limitada a decenas, como mucho, de cadenas y canales, la alternativa a la cual puede ser, a la postre, sólo el apagamiento del aparato. Al ser los únicos artífices de nuestras propias elecciones y de nuestros recorridos de navegación, ya no es posible achacar al productor y al administrador de los contenidos las culpas de hacernos asistir a imágenes que no habríamos querido ver o que consideramos inoportunas. No es el autor o el distribuidor de los contenidos el que canaliza hacia nuestras viviendas unos productos indecorosos, contando con la ventaja que le facilita la asimetría tradicional del poder de comunicación y en la imposibilidad del espectador de expresar su desaprobación y descontento. “Nosotros” navegamos, enlace por enlace, hasta la determinada página que nos provoca indignación; “nosotros” probablemente nos equivocamos al teclear el dominio de un sitio Internet; “nosotros” puede que hayamos llevado a cabo de forma incorrecta y superficial una búsqueda avanzada; “nosotros”, impulsados por la curiosidad por un un título seductor pero ambiguo, decidimos igualmente hacer clic en éste. Es este “nosotros” lo que suscita el problema más grande, más allá de las malas y engañosas intenciones de quienes proyectaron los enlaces y los nombres de los dominios de manera equívoca para capturar un público inadvertido. Ello porque nos encontramos encarándonos a nuestras responsabilidades, a nuestros errores, a nuestras opciones y preferencias, ya sin cabezas de turco para inmolar o instituciones que decidan por nosotros lo que está bien ver o no.

Si se opta por arriesgarse en el viaje rocambolesco por los abismos morales de los infernales *Rotten.com* y *Ogrish.com*, perdidos en los valles de Lete y Mnemósine, es preciso tener a la vista que allí no habrá ningún Virgilio o Caronte, el barquero del Averno, listos para guiarnos y transportarnos por aquel camino accidentato: nosotros seremos nuestros mismo verdugos que sentenciamos nuestro propio martirio ocular y suplicio anímico.

## 5. 3 Investigación semiótica

### 5. 3. 1 Premisa

Ha llegado el momento de arrancar la investigación semiótica de los dos sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, los más puros *exempla* de las potencialidades de Internet a la hora de funcionar como elemento de propagación epidémica del mal, del horror, de la violencia, de la obscenidad y del *reversum*. Es más, el contagio de las mentes y de los ánimos que se difunde a través de la red gracias a estas “criaturas” virtuales que se valen de la digitalización y de la informatización, asume la magnitud de una verdadera pandemia, o sea de una virulencia que sobrepasa los límites regionales, continentales y llega a afectar a todas las zonas del planeta, impidiendo cualquier medida de contención e imposibilitando toda clase de cuarentena. *Rotten.com* y *Ogrish.com* desempeñan el papel de “necróforos”, de sepultureros de la *World Wide Web*, pero cumplen tal tarea de manera particular. En primer lugar éstos no entierran, sino que desentierran, exhuman “el cadáver” fétido de la realidad icónica cargada de dolor y descomposición orgánica, que los demás relegaron al anonimato y al olvido de una “fosa común”, sin los debidos exámenes “necroscópicos”. También hay que decir que, conforme a las características estructurales de la red, éstos no nos “traen los restos mortales” (“necróforo” al pie de la letra significa “que lleva/trae/porta el cadáver”), dentro de un féretro, hasta el umbral de nuestra casa; éstos prefieren dejar yacer “el cadáver” en un angosto cuarto oscuro, donde, pudriéndose, exhale “hedores miasmáticos” que puncen nuestro olfato y nuestra atención, induciéndonos a indagar sobre el origen de estos tufo vomitivos.

De cara a tanto horror, que espolea los recovecos más instintivos y animales de nuestro yo, en lugar de abandonarse a reacciones y observaciones dictaminadas por la repulsión y el rechazo, que surgen naturalmente sin la intervención de las facultades racionales, es preciso adoptar un punto de vista “clínico” que consienta investigar hondamente una materia tan

controvertida, ambigua y por tanto raramente examinada con ojo “científico”. El acercamiento semiótico o sociosemiótico es el que mejor permite estudiar las amplias dinámicas que se refieren al fenómeno de la exhibición explícita y no edulcorada de la degradación humana, física y moral. De hecho, en el caso de los sitios Internet que nos interesan, la semiótica, con su atención a todos los niveles expresivos que estructuran la significación, es lo ideal para penetrar en la naturaleza sincrética y estratificada de la comunicación *on line*. Al cruzar la aproximación generativa con la interpretativa, al emplear un método sustancialmente cualitativo y descriptivo, pero empírico y no apriorístico, se avanzará pues por medio de la aplicación de las herramientas semióticas a todos y cada uno de los niveles, de los códigos y de los elementos comunicativos. La indagación semiótica de los textos, sea cual sea su índole, no tiene nada que ver con investigaciones sociológicas dirigidas a obtener porcentajes y estadísticas, ni aspira a definir las condiciones que dichos textos deberían cumplir para ser, según los casos y el tipo de análisis, más o menos compresibles, pragmáticamente eficaces, estéticamente válidas, etcétera. Esclarecido esto, podremos utilizar con más tranquilidad todos los instrumentos de la semiótica visual, plástica y figurativa, poniendo especial cuidado en discernir entre el plano del contenido y el de la expresión: es importante, por ejemplo, prescindir completamente del plano del contenido durante la averiguación plástica de un texto visual, cuyas organización de líneas (nivel eidético), colores (nivel cromático) y espacios (nivel topológico) deben interpretarse independientemente del que en las antedichas líneas, colores y espacios quepa reconocer figuras del mundo dotadas de algún significado. En cada sub-apartado dedicado a un plano expresivo diferente se efectuará un análisis contrastivo que destaque diferencias y similitudes entre *Rotten.com* y *Ogrish.com*, en lo concerniente a la construcción del sentido y a la relación que instauran con el destinatario. Puntualicemos asimismo que el enfoque analítico se centra, aunque no de manera exclusiva, en el aspecto de la producción del significado, en el polo semántico del productor-autor del armazón comunicativo, antes que en la fase de la recepción del mensaje y



en los usos-gratificaciones del receptor: sin embargo, huelga decir que toda consideración sobre la producción del significado entraña automática y necesariamente la acción del destinatario, interlocutor y parte contraria ineludible del diálogo semiótico. Además, durante el análisis se aprovechará la ocasión, cuando nos detengamos sobre el uno o el otro nivel expresivo de los dos sitios Web, para afrontar argumentos para-semióticos y temáticas no estrictamente relacionadas con el aparato signico de los dos textos, pero igualmente indispensables para la comprensión de su acción y entorno: ello es lo que justifica el mencionado planteamiento sociosemiótico, esto es, el extenderse a la dimensión del intertexto, de la enciclopedia<sup>454</sup>, de la semiosfera<sup>455</sup>, a la hora de ocuparse, por ejemplo, de la postura legal de los dos sitios, de sus técnicas de *marketing* o del cortocircuito cognitivo entre realidad y ficción que provocan.

La semiótica de los *new media* es un campo disciplinar nuevo, pese a que la expresión suena un poco tautológica, por una serie de motivaciones empíricas y de principio: los cursos universitarios que llevan este título existen sólo desde hace unos años y ni en Europa ni el resto del mundo todavía se han publicado trabajos y textos sistemáticos, sino únicamente muchos ensayos diseminados, sueltos y pocos conectados entre sí mismos; por otra parte, el mismo nombre de la disciplina, por cuanto atinente a los nuevos medios de masas, apunta a una semiótica que estará siempre destinada a perseguir lo nuevo y a proponerse como una entidad “pionera”, obligada a bandearse entre proyecciones futuras y conjeturas arriesgadas. Por ello, la sólo cosa clara de los *new media* es que se basan en tecnologías informáticas que, como tales, están condenadas a una condición de novedad permanente.

Se requiere una última premisa y precisión antes de introducirnos en lo vivo de la interpretación semiótica. De momento nos referimos innumerables veces a las imágenes de horror, de degradación orgánica, destrucción corporal y violencia más aviesa, intentando plasmar con las palabras el

---

<sup>454</sup> Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano, pp. 140-182

<sup>455</sup> Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia

impacto devastador que semejantes representaciones pueden causar en el individuo no acostumbrado a la extrema crudeza y a la desnuda brutalidad icónica. Pues bien, por lo que respecta al análisis maestro de los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, es obvio, aparte de metodológicamente correcto y conforme a los intentos programáticos, mostrar las imágenes, las fotografías a las cuales se alude. Empero, al presentar tales imágenes, existe el peligro de que a los ojos de muchos venga a caer el “aura” de cientificidad, el planteamiento seriamente académico que se está conferiendo a la presente labor. Lo que se debe al hecho de que, una vez sometido a las terribles visiones de los sitios Web mencionados, todo sistema conceptual teórico, toda resistencia intelectual se resquebraja y se es instintivamente impulsado a repudiar y a condenar esas imágenes. La verdad, no obstante, es que sería ilógico gastar ríos de tinta sobre el impacto que tales imágenes pueden provocar en el plano emotivo y moral, en el plano individual y social, sin luego hacerlas efectivamente visibles dentro del estudio semiótico que se ocupa de éstas. Por un lado el horror de los iconos no debe abdicar y dejar el cometido de “herir” a las palabras, las cuales son solamente evocativas; por el otro es oportuno que, al menos en lo que atañe a las imágenes en el centro de la comunicación contrainformativa llevada a cabo por los dos sitios, el lector pueda comprobar empíricamente, con sus mismos ojos, la validez de andamiajes hermenéuticos que de lo contrario quedarían confinados en un territorio puramente teórico y abstracto.

Las sutiles cautelas y precauciones necesarias incluso en el contexto de investigación a la hora de aproximarse a estas temáticas “fuertes”, demuestra una vez más, de forma indirecta, la importancia de reflexionar acerca de algo capaz de lacerar las conciencias de tal guisa.

### 5. 3. 2 Análisis estructural

Aunque pueda parecer hermenéuticamente pobre, es absolutamente preciso desarrollar un primer análisis estructural descriptivo de los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, para luego ser capaces de conducir con facilidad y conocimiento de causa reflexiones sobre sus propiedades comunicativas sin referirse a unos artefactos digitales que queden como entidades abstractas para el lector. Lejos de limitarnos a una fase puramente descriptiva, sucesivamente el análisis estructural contrastivo irá desglosando las peculiaridades de los dos sitios Internet, las confrontará y empezará a delinear claramente el carácter comunicativo de los dos textos. Conscientes del hecho de que una exposición escrita, textual, por más esmerada que sea, no elimina completamente las dificultades intrínsecas a una especulación teórica en torno a unos “objetos concretos” que no se visualizan materialmente, nos valdremos del auxilio de imágenes y diapositivas relativas a *Rotten.com* y *Ogrish.com*. Dando por sentada la adquisición general de su estructura por parte del lector y sin tener que interrumpirnos cada vez para facilitar indicaciones redundantes relativas a su organización formal, podremos sucesivamente centrarnos en las modalidades de enunciación de los contenidos y en las reglas de construcción del pacto narrativo aplicadas por los susodichos sitios.

Se hace constar que a lo largo del análisis estructural, tanto descriptivo como contrastivo, así como en las demás indagaciones centradas en otros niveles comunicativos, la traducción al castellano de cualquier elemento textual presente en los dos sitios Web, ambos redactados en lengua inglés, está realizada por nosotros.

### 5. 3. 2. 1 Fase descriptiva

[today](#)  
[daily](#)  
[rotten](#)  
[news](#)  
[tshirts](#)  
[press](#)  
[words](#)  
[porno](#)  
[fmax](#)  
[mugshots](#)  
[nndb](#)  
[boners](#)  
[FAQ](#)  
[legal](#)  
[contact](#)  
[links](#)



**www.rotten.com**

**When Hell is full,  
the dead will walk the earth**

**PURE EVIL SINCE 1996**

Flush please

**rotten dot com**

An archive of disturbing illustration

The soft white underbelly of the net, eviscerated for all to see: Rotten dot com collects images and information from many sources to present the viewer with a truly unpleasant experience.

---

**MELTED PLASTIC  
RUINS DEAD BABY  
FLAVOR**

[More News](#)

---

**rotten now**

rotten events in our world today

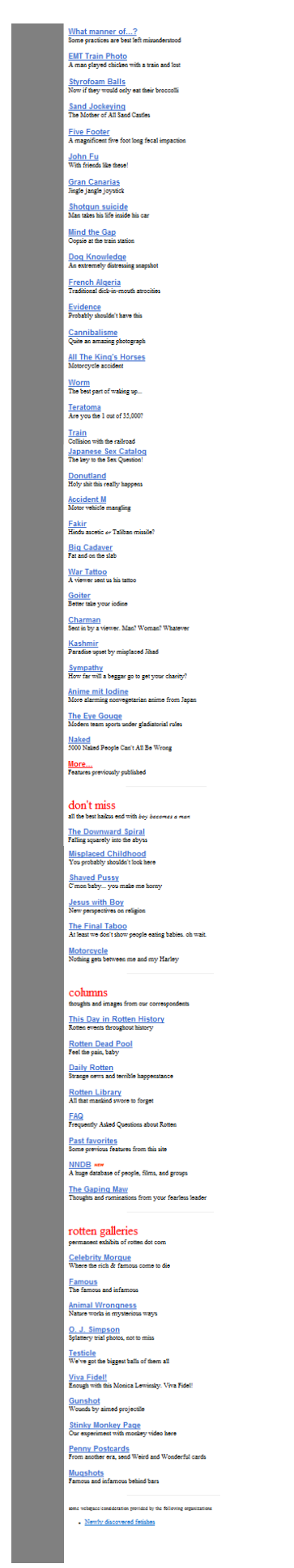
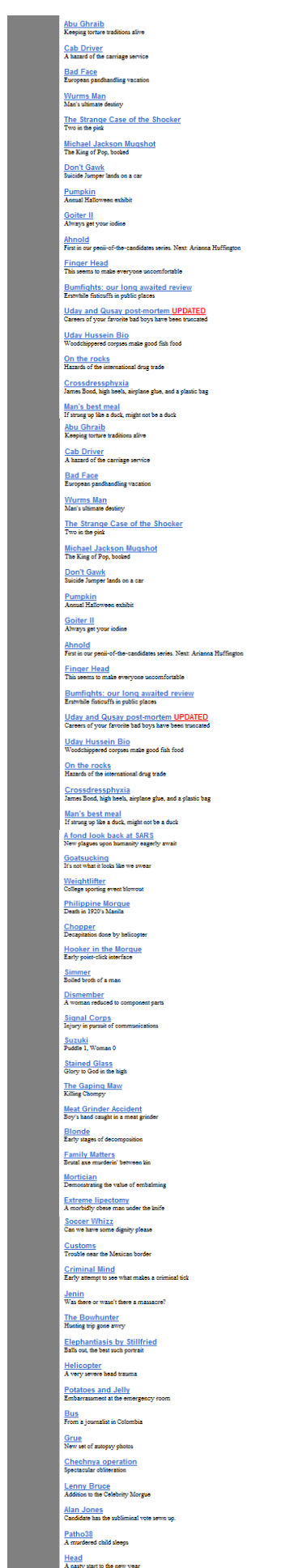
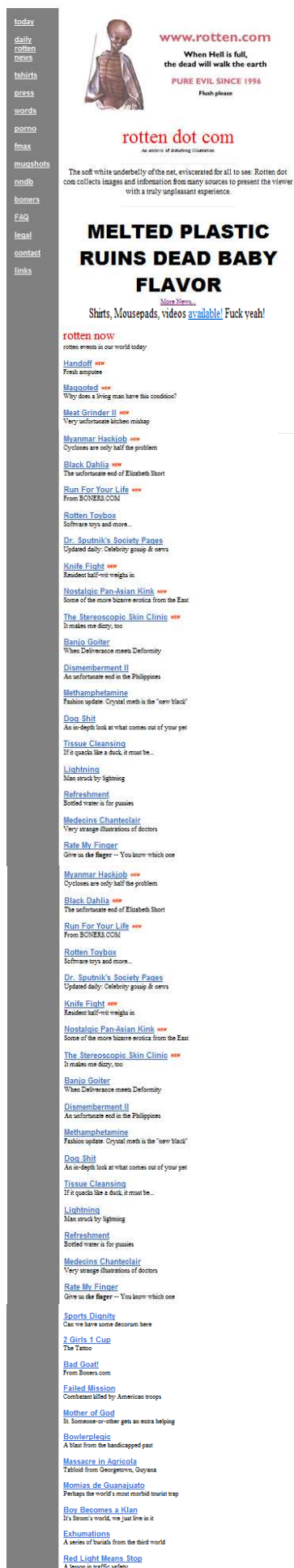
[Handoff](#) NEW  
Fresh amputee

[Maggoted](#) NEW  
Why does a living man have this condition?

[Meat Grinder II](#) NEW  
Very unfortunate kitchen mishap

Figura 1

Tecleando la dirección electrónica correspondiente al dominio de *Rotten.com* se accede directamente a la página de inicio, el hipertexto que constituye la página eje del intero sitio, la que lo presenta y delinea sus opciones de navegación (Figura 1). La página de inicio de *Rotten.com* está formada por una sola larguísima página blanca recorrida a la izquierda por una ancha banda gris [Figura 2 (a), Figura 2 (b), Figura 2 (c)]. La página se abre con un elemento gráfico (cuya investigación se llevará a cabo en el subarpatado correspondiente) que contiene los siguientes avisos y frases de presentación: “www.rotten.com”, de color rojo, “Cuando ya no quede sitio en el Infierno los muertos caminarán sobre la Tierra”, de color negro, “El mal puro desde 1996”, de color rojo, y “Ruborizaos por favor”, de color negro. Bajo aquel elemento gráfico, que puede considerarse un pseudo-logotipo, como veremos posteriormente, se halla el título, el subtítulo y una breve introducción al sitio (Figura 1). El título, en rojo y en fuente *Times New Roman* tamaño 36, repite el nombre del sitio (“Rotten dot com”, en castellano “Rotten punto com”) ya presente en el pseudo-logotipo, mientras que el subtítulo, negro, escrito con la misma fuente pero de tamaño 10, reza: “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”. Separado por una línea gris horizontal, se lee después, con la misma fuente y color, pero de tamaño 13, 5, la introducción explicativa del sitio. “El vientre blanco y blando de la red, desentrañado para que todos puedan ver: Rotten.com colecciona imágenes e informaciones sacadas de variadas fuentes para ofrecer al espectador una experiencia realmente desagradable”. Bajo otra línea gris divisoria y horizontal tenemos luego, en fuente *Arial Black* tamaño 36” y en negrita, un epígrafe variable, cuyo contenido y longitud cambia según las noticias del día, a la cual se remite con un *link* “Más noticias...”, en fuente *Times New Roman* tamaño 12.



Bajo el *link* está colocada de inmediato la indicación, en fuente *Times New Roman* tamaño 10 y en negro, “¡Camisetas, alfombrillas para el ratón y vídeos disponibles! ¡Joder que guay!”, donde el vocablo “disponibles” es un enlace que remite a la página “La tienda de Rotten”, el área *merchandising* (artículos para la venta), el *e-store*, la tienda *on line*, de *Rotten.com*. Una ulterior línea gris horizontal demarca el inicio de la zona destinada al verdadero central contenido de la página: debajo del rótulo en rojo y en fuente *Times New Roman* tamaño 24 “Rotten ahora”, y de la entradilla de igual fuente pero en negro tamaño 12 “eventos repugnantes en nuestro mundo hoy”, comienza el largo listado de sucesos trágicos transpuestos en imágenes, a las cuales se accede vía enlaces. Se suceden, uno detrás de otro, ciento once titulares en fuente *Arial* tamaño 13, 5, que, dotados de breves notas explicativas o de comentario en fuente *Times New Roman* tamaño 12, son unos enlaces hacia páginas que albergan las imágenes para visionar. Ejemplos de titulares y notas correspondientes son: “Desmembramiento II; epílogo desafortunado en las Filipinas”, “Niño con ántrax; un infante de siete meses afectado por el ántrax”, “Suicidio de un tiro; un hombre se quita la vida en su coche”, “Horrible; una nueva serie de fotos de autopsia”, “Elefantiasis por parte de Stillfried; fuera las pelotas, el mejor de los retratos”, “Dobermann; perros devoran a unos hombres, pero no lo suficiente para terminar completamente su comida”, “Hombre tumor; un hombre filipino completamente plagado de tumores”. Cada uno de los titulares “linkados”, esto es, “enlazados” según la acepción informática, conduce al usuario hacia las fotografías de varias atrocidades o desgracias a las que se refiere. Las páginas que contienen las imágenes pueden presentarse básicamente en dos formatos diferentes. En el caso de que se trate de una sola fotografía se accede directamente a una página de formato rectangular casi enteramente ocupada por la imagen. El título de ésta, de color negro y en fuente *Times New Roman* tamaño 18, resalta en la parte más alta de la página, seguido por el pequeño rótulo “rotten.com”, escrito con la misma fuente pero de tamaño 10. Inmediatamente debajo o encima

de la fotografía, puede hallarse un nuevo y breve añadido de texto (Figura 3) o bien ningún comentario (Figura 4).



Figura 3



Figura 4



Fotografía y pie de imagen, cuando está presente, se encuentran enmarcadas por dos líneas grises horizontales: encima de la superior tenemos el título de la imagen, bajo el cual se halla el rótulo “rotten.com”; debajo de la línea gris horizontal inferior se hallan en cambio diferentes enlaces en fuente *Times New Roman* tamaño 12, asociados al hazar a cada imagen. Estós, que no superan nunca el número de cuatro y jamás son menos de tres, pueden ser, aleatoriamente: “Pornopolis”, que remite a un sitio patrocinador homónimo, de naturaleza pornográfica; “Las caras de la muerte”, que envía a la página dedicada al *merchandising* y a la tienda *on line* de *Rotten.com*; “Rotten”, que remite a la página de inicio; “NNDB” (acrónimo de *Notable Names Database*, esto es, “Base de datos de personajes famosos”), enlace para entrar en un archivo electrónico de detalles biográficos de las celebridades, capaz de identificar las conexiones que existen entre ellas; “Fetish Maximus” (en castellano, “Fetichismo Máximo”), *link* que dirige hacia otro sitio-portal de contenidos pornográficos, patrocinador de *Rotten.com*; “Rotten Dot Com”, enlace que una vez más conduce a la *home page*; y finalmente “Desnudos Famosos”, otro *link* hacia un sitio *partner* de *Rotten.com* que ofrece contenidos eróticos y especialmente imágenes de *vips* desnudos. Por otro lado, cuando son más de una las imágenes asociadas al titular “linkado” o, si queremos, “enlazado” de un evento nefasto contenido en la página de inicio, se accede entonces a una página de la misma forma y estructura de la recién descrita para las páginas que contienen una sola imagen, con la diferencia que al centro del cuadro ya no está la imagen aislada que ocupa casi todo el espacio, sino una cuadrícula diversamente configurable acorde al número de imágenes para albergar, subdividido en muchos micro-marcos en cuyo interior se hallan pequeñas imágenes en modalidad de previsualización (Figura 5). Al hacer clic sobre cada una de estas imágenes en formato reducido, se llega así a la página reservada a cada fotografía individual (Figura 6), la cual, una vez agrandada, presenta las mismas características y los idénticos elementos de maquetación de las fotos únicas a las que se accede directamente, sin la mediación estructural de la cuadrícula.

## Meat Grinder II

rotten.com



[Pornopolis](#) | [Faces of Death](#) | [NNDB](#) | [Rotten](#)

Figura 5

## Meat Grinder #1

rotten.com



[Pornopolis](#) | [Faces of Death](#) | [NNDB](#) | [Rotten](#)

Figura 6

La sola diferencia está constituida por el que en estas páginas de segundo nivel, más específicas, vemos, además de eventuales ulteriores integraciones de texto, unas flechas direccionales, “clicables” para pasar de una imagen a otra sin tener que volver a la fuerza a la página de la cuadrícula con los micro-marcos. Una variante del segundo formato de visualización de las imágenes, del relativo a la presentación de múltiples iconos espeluznantes, es la que sustituye la modalidad de previsualización de mini-marcos, a manera de mosaico, con una más sencilla secuencia de números precedidos por el símbolo llamado “almohadilla” (Figura 7), los cuales son enlaces para acceder a cada una de las imágenes, llegando a una página Web idéntica a la que acabamos de describir.

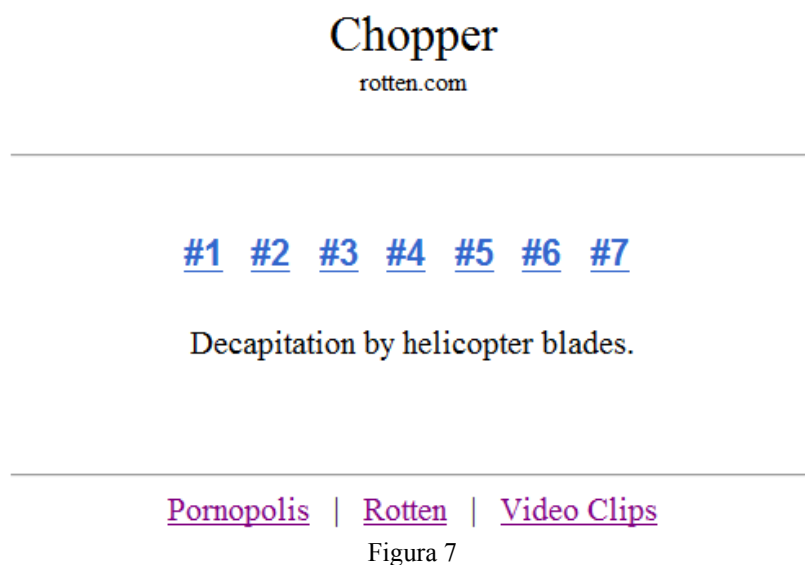


Figura 7

Retornando a la observación de la general organización formal de la página de inicio del sitio *Rotten.com*, hace falta añadir, con respecto a los titulares que remiten a las imágenes aterradoras, que en el listado redactado se da preferencia a los más recientes aparecidos con las últimas actualizaciones, los cuales están evidenciados con la advertencia de color rojo “Nuevo” (Figura 1). Al cabo del listado figura como último título “Más...”, seguido por el *lead* o entradilla “contenidos publicados previamente” (Figura 8); tal título es un *link* que conduce a una página en la que se encuentra una lista de sesenta y seis viejos contenidos, igual a la descrita anteriormente, que

acaba a su vez con un título “enlazado” “Más...” [Figura 9 (a), Figura 9 (b)]. Sin embargo, a diferencia de la *home page*, aquí el lado izquierdo de la página no está ocupado por la ancha banda gris, el pseudo-logotipo deja espacio a otro diferente, que analizaremos en el sub-apartado correspondiente, no está el epígrafe variable de gran tamaño junto al enlace “Más noticias...” y a la indicación relativa al *merchandising*. Dentro del pseudo-logotipo diferente se afirma: “www.rotten.com se prepara para el inminente éxtasis. Convierte tu Final de Siglo en un Pecado Fecal. Los sodomitas se desenfrenan. Sois unos malditos simios sucios”. Desafortunadamente no hay manera de conservar el calambur franco-inglés de la expresión “*Make your fin de siecle a sin de faecal*” en la traducción al castellano, sin embargo centrémonos en observar que las palabras “www.rotten.com”, “Convierte tu Final de Siglo en un Pecado Fecal” y “Sois unos malditos simios sucios” están escritas en rojo, mientras que “se prepara para el inminente éxtasis” y “Los sodomitas se desenfrenan” están escritas en negro. Debajo del susodicho pseudo-logotipo diferente, antes que empiece el listado de títulos-enlaces separado por una fina línea gris divisoria, se encuentra un subtítulo introductorio: “rotten precedentemente”, de color rojo y en fuente *Times New Roman* tamaño 24, seguido por “cosas

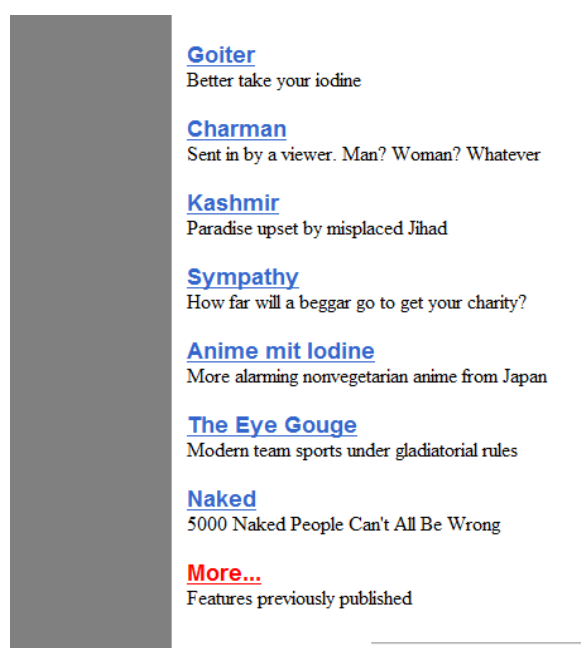


Figura 8



### rotten previously

stuff that we were carrying a little while ago

#### [Head of Terrorist](#)

The severed head of a suicide terrorist

#### [Afghan Kids](#)

Our first exploratory into K-12 art

#### [Japanese Anime](#)

takes a turn for the worse

#### [Murder in Brazil](#)

An unusual cadaver

#### [Baby Seal Head](#)

Powerful image from Greenland

#### [Half-n-Half](#)

Dramatic car accident photos

#### [Bowling](#)

Clearly destined to be a new Olympic sport

#### [Ethiopian Shower](#)

Cleaner before or after?

#### [Eat Chinese](#)

How do they answer the phone

#### [Safe Sex in Uganda](#)

This can get very complicated

#### [Iranian Flogging](#)

Mr. Bean must be avenged

#### [Student vs. Train](#)

Pictures from Bangalore

#### [Kitty Porn](#)

Animal Appreciation Week continues.

#### [German Luau](#)

It's a science experiment

#### [Dogmeat](#)

Your culinary tastes may vary

#### [Sixtyfour](#)

Will you still love me?

#### [Gardening](#)

Just add water (if it could only be so easy)

#### [Bologna-Padova](#)

An accident along the Italian highway

#### [Wedding](#)

Catch the bouquet at all costs

#### [Dobermans](#)

Dogs eat man, but don't quite finish

#### [Immolation](#)

Self-immolation therapy

#### [Triggerlocks](#)

You know, they do have a point

#### [Past the Ghat](#)

Funeral custom of the Asian subcontinent

#### [Haiti](#)

Violence in Haiti, from 1994

#### [Deep Shit](#)

Things are a little different over in Texas

#### [Grill](#)

A very unusual wound pattern

#### [Crabs](#)

And THAT'S why the lady is a tramp

#### [Drunk Driving](#)

Crash and burn with c2h5oh

#### [Too Many Holes](#)

The extreme end of modern primitivity's bell curve

#### [Nadsaq](#)

Dwell a bit in don't ask-don't tell territory

#### [Florida Peach](#)

You can bet this one gets reviled quickly

Figura 9 (a)

#### [Carandiru](#)

And again more pictures from Brazil

#### [Severance](#)

Namibian justice is miles ahead of us

#### [Pipe Bomb](#)

The result of an errant explosion

#### [Maggots](#)

Maggots ate my piranha!

#### [Ferrari Crash](#)

Sportscar dismemberment death in Brazil

#### [Protesters are Bad](#)

Police will put an end to this unsightly menace

#### [Train Bisection](#)

It isn't art unless you're willing to die for it

#### [Powerline Thief](#)

Daring drama of Man vs Scrapmetal

#### [Borneo Tragedy](#)

Decapitation massacres from Sampit Indonesia

#### [Hanging Around Forever](#)

And we'll past his expiration date

#### [Size Can Matter](#)

Lamenting the rust end of the bell curve

#### [Licking the Axis Powers](#)

Smutty propaganda from World War II

#### [Police Photos #1](#)

Murder and suicide evidence

#### [Penis](#)

Say it with penis

#### [If you can keep your head...](#)

A decapitated tribute to Rudyard Kipling

#### [Mayhem #6](#)

Blood and guts and teeth and boots

#### [Tumor Man](#)

Filipino man completely covered in tumors

#### [Intifada](#)

Israeli soldiers killed in Intifada fighting

#### [Burnt Crispy Person](#)

Hot off the detective's desk.

#### [Mousetrap Genital Circum](#)

After this it hurts just to beat off

#### [Scientology Autopsy](#)

The peculiar death of Lisa McPherson

#### [Babies in Bottles](#)

What we did on our summer vacation

#### [Mayhem #5](#)

It's Happy Ballroom Time with the less fortunate

#### [Olympic Flamers](#)

Quick Salute to the Olympic Torch

#### [Snake](#)

I think I just swallowed a bug

#### [Train Oops](#)

New Train Photos we hadn't seen

#### [Elephantiasis Mammaria](#)

The best known photo of this rare condition

#### [Severed Hands](#)

Brand new images from the emergency room

#### [Botched Execution in Florida](#)

Story of a fat man plus the electric chair

#### [Mayhem #3](#)

Series of dismemberments and brutality

#### [This is Your Rat on Drugs](#)

Public service: Drugs are bad, minimize!

#### [Mayhem Series #2](#)

Autopsy photos, sent to us anonymously

#### [Tupac Autopsy](#)

Evidence photo taken by the Las Vegas coroner

#### [Australian Bikie Massacre](#)

Album of a nasty motorcycle fight down under

#### [More...](#)

Additional items from our archives

[Rotten Dot Com](#) | [Bizarre Photography](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 9 (b)

que teníamos hace poco tiempo”, de color negro, escrito con la misma fuente, pero de tamaño 11. El último título-enlace es “Más...”, como comentamos, provisto de la nota “elementos adicionales desde nuestros

archivos”, el cual pero esta vez guía hacia el sitio *sponsor* “Pornopolis”. Al final de este listado, tras el último título “Más...” con su respectiva entradilla, otra línea divisoria gris delimita el espacio inferior de la página, en la cual se encuentran tres enlaces azules en fuente *Times New Roman* de tamaño 12, divididos por breves guiones verticales: “Rotten Dot Com”, con el cual se vuelve a la página de inicio, “Pornografía Excéntrica”, que nos remite al sitio “Pornopolis”, y “Desnudos Famosos”, que conduce hasta el sitio erótico homónimo.

Pues, reanudando nuevamente la descripción de la *home page*, además del listado principal bajo la rúbrica de “Rotten ahora”, encuentran espacio tres ulteriores mini-listados organizados del mismo modo, con un uso igual de las fuentes y del tamaño para redactar títulos, subtítulos y enlaces. El primero, que está separado del listado principal por otra línea gris horizontal divisoria, tiene como encabezamiento “No te lo pierdas” y la nota explicativa reza “todos los mejores *haikai* terminan con *un chaval se vuelve hombre*” (Figura 10): los *haikai* (*haiku* al singular) son brevísimas composiciones poéticas japonesas que suelen expresar una situación de desarrollo y crecimiento, por lo cual seguramente su mención alude al que el mini-listado en cuestión, puesto en conclusión casi como colofón, está dirigido a “verdaderos hombres

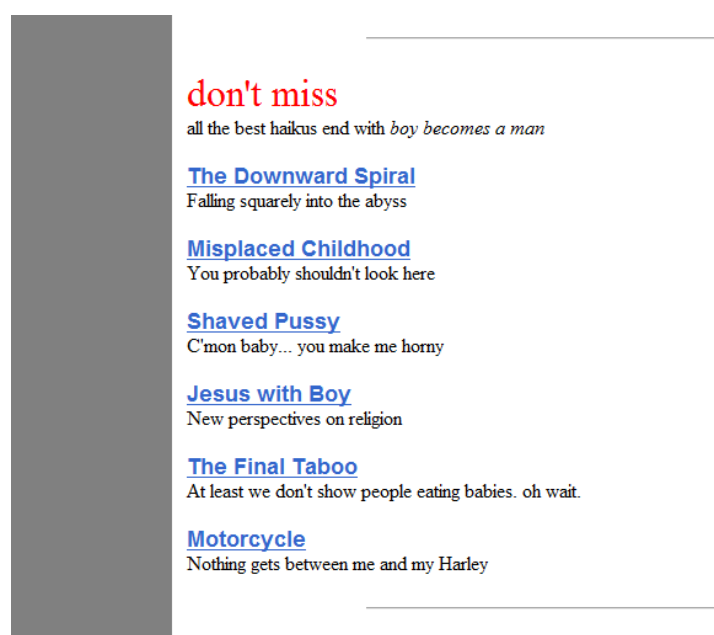


Figura 10

valientes” por contener imágenes todavía más repulsivas y obscenas. Uno de los títulos de este mini-listado, seis en total, es, por ejemplo, “El último tabú” y en la entradilla correlativa se lee “¡Por lo menos no enseñamos personas que se comen a los niños! Bueno, espera...”. Otro es “Infancia perdida”, con el subtítulo “Probablemente no deberías mirar aquí”.

El segundo mini-listado, después de la misma línea divisoria gris de siempre, se titula “Secciones” y posee la nota introductoria “pensamientos e imágenes por parte de nuestros corresponsales” (Figura 11).

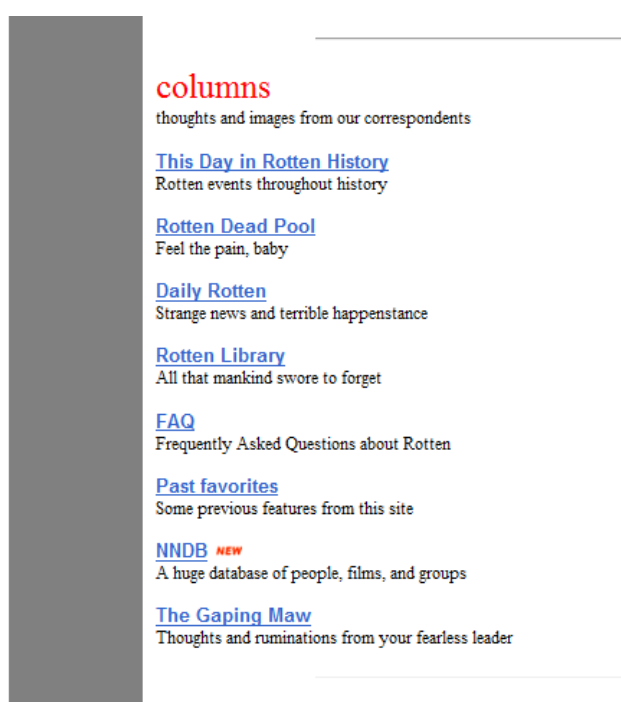


Figura 11

Hay seis enlaces que corresponden a seis secciones: “Este día en la historia de Rotten” y su *lead* “Eventos Rotten a lo largo de la historia”; “La quiniela de los muertos de Rotten” y su nota “Percibe el dolor, tío”; “Rotten diario” y su subtítulo “Noticias raras y coincidencias terribles”; “Librería de Rotten” y su comentario “Todo lo que la humanidad juró olvidar”; “FAQ” (acrónimo de *Frequently Asked Questions*, en castellano “Las preguntas más frecuentes”) y su entradilla “Las preguntas más frecuentes sobre Rotten”; “Favoritos del pasado” y su *lead* “Algunos contenidos pasados de este sitios”; “NNDB” (acrónimo de *Notable Names Database*, esto es, “Base de datos de

personajes famosos”) y su nota “Una enorme base de datos de personas, películas y grupos”; por último, “Las fauces abiertas” y su nota “Pensamientos y elucubraciones por parte de vuestro líder intrépido”. La primera sección del segundo mini-listado, “Este día en la historia de Rotten”, permite leer algunas anécdotas y sucesos célebres, por supuestos violentos, horribles o extravagantes, que acontecieron en pasado en el mismo día del año en que se accede al sitio: por ejemplo, si se accede a esta sección el día 23 de diciembre, es posible entonces informarse acerca de muchos acontecimientos horribles y grotescos que se verificaron justo el 23 de

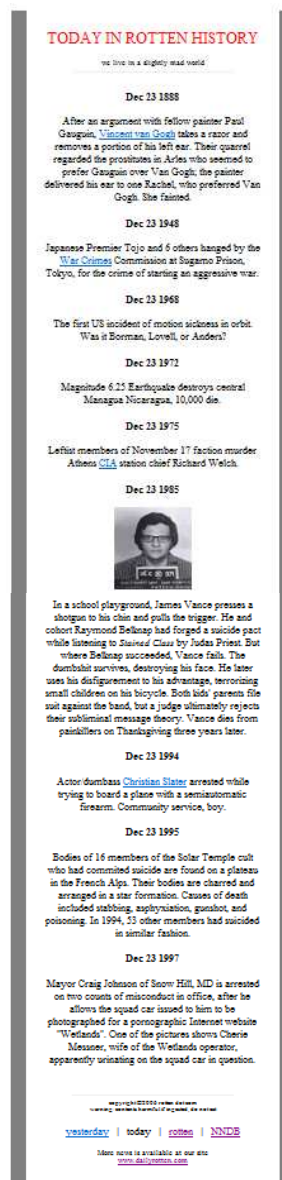


Figura 12



diciembre en la historia pretérita (Figura 12). La página que presenta dicha sección tiene un fondo blanco, los contenidos se hallan en una columna central delimitada por dos anchas barras grises verticales que llegan hasta el final de la página: bajo el título del apartado, en rojo y en fuente *Times New Roman* tamaño 18, está el subtítulo “vivimos en un mundo completamente loco”, en negro y con la misma fuente pero de tamaño 10. Debajo de la habitual línea gris horizontal, se suceden las noticias tremendas o desagradables que se refieren a hechos acontecidos todos en el mismo día en que el usuario accede al sitio, pero años atrás, en el curso de la historia. Las fechas están escritas en negrita y en fuente *Times New Roman* 12, de color negro, seguidas por las noticias específicas, igualmente maquetadas, menos la negrita. Las noticias pueden ser integradas por imágenes y palabras “linkadas”, que remiten a alguna voz de la “Librería de Rotten”, otra sección que estamos a punto de examinar. En el fondo de la página, después de la línea gris horizontal de siempre, se encuentra la indicación “copyright ©2009 rotten dot com”, “atención: contenidos nocivos si ingeridos, no comer”, de color negro, en fuente *Times New Roman* 7,5 (Figura 13).

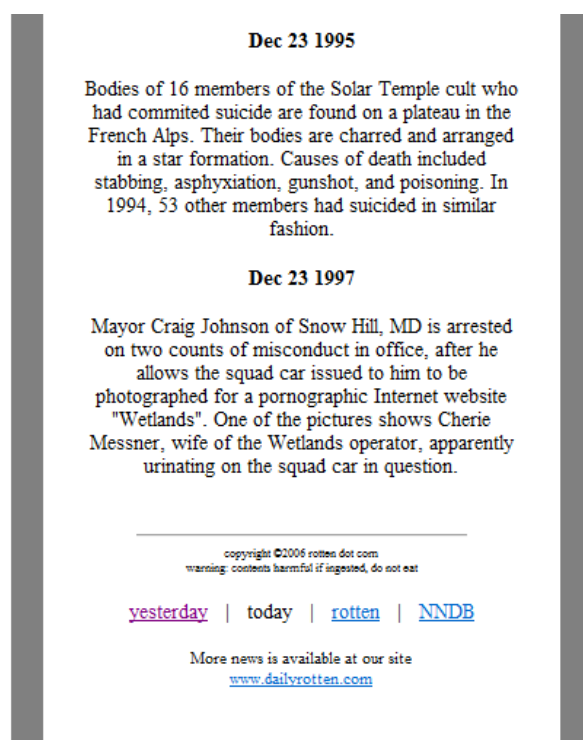


Figura 13

## yesterday IN ROTTEN HISTORY

we live in a slightly mad world

---

**Dec 22 1879**

[Stalin's](#) birthday!

**Dec 22 1955**

The corpse of [Evita Peron](#) is stolen by anti-Peronistas.

**Dec 22 1972**

An earthquake destroys the city of Managua, Nicaragua, leaving 6,000 dead.

**Dec 22 1984**



Bernhard Goetz shoots 4 teenage boys on the NYC subway after one of them asks him for money.

**Dec 22 1996**

An alien cadaver of height 5 centimeters is found at the Kibbutz Achihod, Ahyud Israel. Scientists at Israel's Technion Institute in Hafnia determine that not enough material is present to conduct "proper tests" but the alien's composition is chiefly cow manure.

**Dec 22 2001**

Richard Reid attempts to blow up an American Airlines transatlantic flight by igniting a plastic explosive concealed in his shoe. Other passengers beat the living daylight out of him.

---

copyright ©2006 rotten dot com  
warning: contents harmful if ingested, do not eat

yesterday | [today](#) | [rotten](#) | [NNDB](#)

More current news is available at our site  
[www.dailyrotten.com](http://www.dailyrotten.com)

Figura 14

Bajo tal indicación se ven cuatro palabras separadas por guiones verticales, del mismo color y fuente, aunque de tamaño 11, de las cuales tres son enlaces y una no. De izquierda a derecha tenemos “Ayer”, “Hoy”, “Rotten”, “NNDB”: “Ayer” es un enlace que permite ver las noticias absurdas relativas al día anterior al presente acceso, visualizando una página perfectamente

idéntica a “Este día en la historia de Rotten”, donde pero el título de la página se convierte en “Ayer en la historia de Rotten” (Figura 14) y donde, entre las palabras en el fondo separadas por guiones, “Hoy” es ahora un enlace activo que remite a la sección “Este día en la historia de Rotten” y “Ayer” obviamente no es un enlace, porque de lo contrario se limitaría a enviar a la misma página en la que ya se encuentra el usuario (Figura 15); “Hoy” no es un enlace, visto que si lo fuera conduciría a la misma página en la cual ya está el navegante (Figura 13); “Rotten” es un enlace para volver a la *home page*; y “NNDB” es un enlace para acceder a la homónima base de

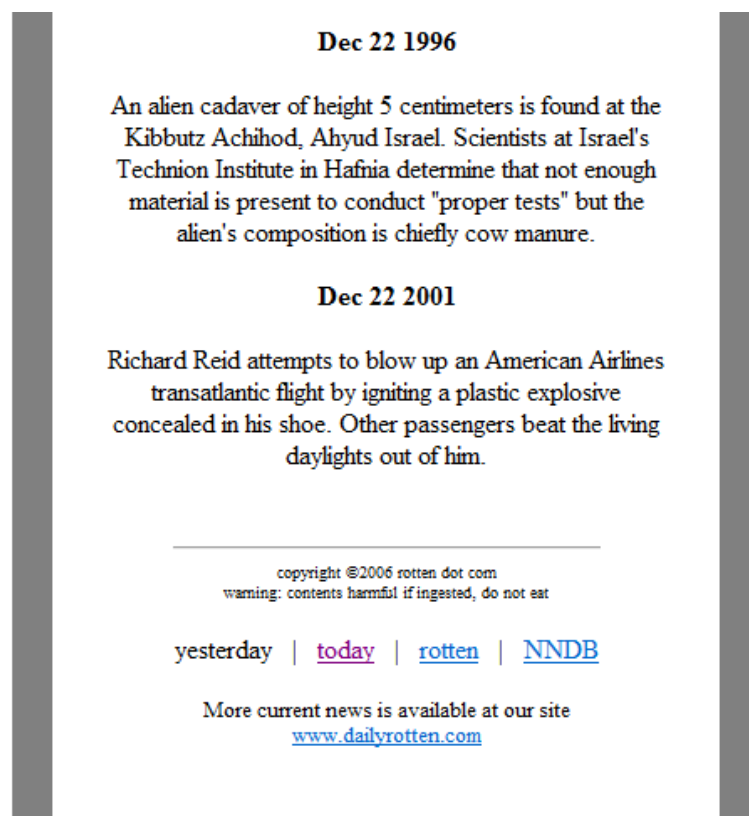


Figura 15

datos de personajes famosos. Debajo de las antedichas palabras divididas por segmentos verticales, de las cuales tres son enlaces y una no, está escrito en fuente *Times New Roman* 10 y de color negro, “Están disponibles más noticias en nuestro sitio [www.dailyrotten.com](http://www.dailyrotten.com)”, donde el dominio “[www.dailyrotten.com](http://www.dailyrotten.com)” es un *link* hacia el apartado “Rotten diario”, que trataremos poco más adelante.

La segunda sección del segundo mini-listado “Secciones” es “La quiniela de los muertos de Rotten” (Figura 16). Tal sección se centra fundamentalmente en una quiniela con el objetivo de escoger diez personajes públicos, extraídos por unos riquísimos listados ofrecidos por el sitio Web, que se cree pueden morir dentro del año siguiente: a lo largo del año los jugadores que aciertan van acumulando puntos, hasta llegar al cabo de los doce meses y proclamar ganador a aquel que haya adivinado la muerte de más personajes públicos. Cada mes empieza un nuevo juego que durará un año, los personajes deben obviamente estar vivos, no valen las muertes anunciadas legalmente de convictos condenados a la pena capital, las muertes han de ser irreversible, lo que significa que la muerte temporal en el quirófano no se considera válida, y se avisa irónicamente que está prohibido matar a un personaje público por el cual se ha apostado sólo para ganar la quiniela, así como no se permite matar a los demás concursantes. El *frame* horizontal en la parte alta de página constituye el encabezamiento de la sección, contiene el título “La quiniela de los muertos de Rotten” y el subtítulo “Percibe el dolor, tío” y algunos motivos gráficos que ahora no corresponde tratar (Figura 17). Sucesivamente se encuentran, enmarcados entre dos líneas horizontales rojas, y separados por unos elementos divisorios en forma de pequeños rayos grises, algunos enlaces, a continuación: “Home” (“Casa”) que remite a la misma página presente; “Mis elecciones” que envía a una página en la cual se invita al usuario a efectuar el acceso introduciendo su nombre y contraseña, o, en el caso de que no esté registrado, a registrarse para controlar sus elecciones de juego; “Consulta” que conduce hacia una página en la que se pueden buscar los personajes públicos por la letra inicial de su apellido, por su año de nacimiento, por su profesión/ocupación, por la letra

inicial del grupo musical en el cual tocan/tocaron, asimismo se pueden buscar los usuarios jugadores por la inicial de su nombre, se pueden consultar el *NNDB* (“Base de Datos de Personajes Famosos”), el listado de los últimos fallecidos, el *ranking* de los personajes más populares por ser los más “clicados”, y finalmente los últimos personajes famosos añadidos al juego; “Reglas” que dirige hacia una página en la cual el equipo de *Rotten.com* explica qué tipo de juego se realiza y cuáles son las reglas; “Informaciones” que lleva a una página en la cual se indica cuándo nació la sección, cuáles sistemas operativos funcionan, se publican otros avisos relativos a los requisitos técnicos necesarios para jugar desde casa, se ilustra la política de privacidad de la sección y se proporcionan contactos telemáticos para ayudar a los jugadores; “Salón de la fama” que envía a una página en la cual está la clasificación de los jugadores que han acumulado más puntos en el año actual y también la de los ganadores de los años antecedentes; “Búsqueda” no es propiamente un enlace, sino que a su lado presenta una casilla para teclear y buscar un nombre, y un botón para arrancar la búsqueda. Debajo de esta serie de enlaces principia la verdadera página, con un epígrafe que reza, de color negro y en fuente *Times New Roman* tamaño 11: “¡Bienvenido a la Quiniela de los Muertos de Rotten! Escoge diez personas que crees que morirán el año siguiente. ¿Eres ya un jugador? Haz clic aquí para acceder. ¿Todavía no estás registrado? Haz clic aquí para jugar. La registración es gratis e indolora...”. El primer “Haz clic aquí”, justamente, es un enlace que envía a la misma página de acceso a la cual también dirigía el enlace “Mis elecciones”, mientras que el segundo “Haz clic aquí” es un *link* que conduce a una página en la cual hay que rellenar un formulario digital para abrir una cuenta nueva. Bajo dicho epígrafe introductorio, la parte izquierda de la página está ocupada por un apartado titulado “Los últimos fallecidos”, cuyo rótulo de color blanco se encuentra en el interior de un borde ancho y azul, con los ángulos redondeados, y está delimitado por dos pequeños elementos decorativos en forma de calavera (Figura 18).



HOME

MY PICKS

BROWSE

RULES

ABOUT

HALL OF FAME

SEARCH:

Go

Welcome to the Rotten Dead Pool! Pick ten people who you think will die in the next year. Already a player? Click here to log in. Not signed up? Click here to play. Registration is free and painless...

Recently Deceased

WHOM	DIED	OBITUARY	PICKS
<a href="#">James Gammon</a>	16-Jul-2010	Craggy-faced actor <b>James Gammon</b> dies from liver and other cancers at his home in Costa Mesa, California.	2
<a href="#">George Steinbrenner</a>	13-Jul-2010	Owner of the New York Yankees <b>George Steinbrenner</b> dies of a massive heart attack in Tampa, Florida.	209
<a href="#">Tuli Kupferberg</a>	12-Jul-2010	Bohemian poet and musician with <i>The Fugs</i> . <b>Tuli Kupferberg</b> dies in New York City, aged 86.	0
<a href="#">Harvey Pekar</a>	12-Jul-2010	Creator of underground comic <i>American Splendor</i> . <b>Harvey Pekar</b> dies at his home in Cleveland, Ohio.	10
<a href="#">Bob Sheppard</a>	11-Jul-2010	Voice of Yankee Stadium <b>Bob Sheppard</b> dies at his home in Baldwin, New York, aged 99 years.	0
<a href="#">Vonetta McGee</a>	09-Jul-2010	Blaxploitation actress <b>Vonetta McGee</b> dies at a hospital in Berkeley, California, two days after going into cardiac arrest.	0
<a href="#">David H. Blackwell</a>	08-Jul-2010	Mathematics professor <b>David H. Blackwell</b> dies at a Berkeley, California hospital of complications from a stroke.	0
<a href="#">Emilio Daddario</a>	06-Jul-2010	Connecticut congressman <b>Emilio Daddario</b> dies of a heart ailment at his home in Washington, DC.	0

[more]

Popularity Contest

#	WHOM	SUMMARY	BORN	PICKS
1	<a href="#">Billy Graham</a>	Televangelist	07-Nov-1918	15,984 <a href="#">Pick</a>
2	<a href="#">Fidel Castro</a>	Dictator of Cuba for almost fifty years	13-Aug-1926	12,100 <a href="#">Pick</a>
3	<a href="#">Jerry Lewis</a>	<i>Cinderella</i>	16-Mar-1926	10,386 <a href="#">Pick</a>
4	<a href="#">Kirk Douglas</a>	<i>Spartacus</i>	09-Dec-1916	10,041 <a href="#">Pick</a>
5	<a href="#">Osama bin Laden</a>	Head of al Qaeda terrorist organization	10-Mar-1957	9,104 <a href="#">Pick</a>
6	<a href="#">Dolores Hope</a>	Widow of Bob Hope	27-May-1909	8,228 <a href="#">Pick</a>
7	<a href="#">Abe Vigoda</a>	Fish on <i>Barney Miller</i> (not dead yet)	24-Feb-1921	7,676 <a href="#">Pick</a>
8	<a href="#">Johannes Haster</a>	Dutch/German film actor	05-Dec-1903	6,632 <a href="#">Pick</a>
9	<a href="#">Courtney Love</a>	Kurt Cobain's widow, <i>Hole</i>	09-Jul-1964	5,455 <a href="#">Pick</a>
10	<a href="#">Elizabeth Taylor</a>	<i>Cleopatra</i>	27-Feb-1932	4,457 <a href="#">Pick</a>

[more]

Happy Birthday

WHOM	SUMMARY	BORN
<a href="#">Bob Dole</a>	US Senator from Kansas, 1969-96	22-Jul-1923 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Bryan Forbes</a>	<i>King Rat</i>	22-Jul-1926 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Orson Bean</a>	<i>Anatomy of a Murder</i>	22-Jul-1928 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Louise Fletcher</a>	Nurse Ratched in <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	22-Jul-1934 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Tom Robbins</a>	<i>Still Life with Woodpecker</i>	22-Jul-1936 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Terence Stamp</a>	KNEEL TO ZOD	22-Jul-1939 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">George Clinton</a>	<i>Punkadelic</i>	22-Jul-1940 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Alex Trebek</a>	<i>Jeopardy</i>	22-Jul-1940 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Kay Bailey Hutchison</a>	US Senator from Texas	22-Jul-1943 <a href="#">Pick</a>
<a href="#">Bobby Sherman</a>	"Julie, Julie, Do You Love Me?"	22-Jul-1943 <a href="#">Pick</a>

[more at nndb.com]

22-Jul-2010 Autopsy instruments used on Elvis Presley's corpse will be auctioned off in August. ... Smart guys at University of Sheffield discover ginormous super-star ... Facebook lawyer is 'unsure' whether founder Mark Zuckerberg signed the 2003 contract that allegedly surrenders control of the company ... US Secretary of Agriculture Thomas Vilsack offers civil rights post to fired black bureaucrat after Andrew Breitbart's big scoop evaporates into embarrassment. ... Bristol Palin wants full-season deal for reality show with baby-daddy ... Republican National Committee treasurer accuses RNC Chair Michael S. Steele of hiding more than \$7M in debt to inflate the party's finances and mislead donors ... Rocky Brown faces felony charges after altercation with neighbor ... Baseball's Lou Piniella calls it quits ... Oliver Stone says the US should nationalize the oil industry ... Mel Gibson convinces sheriff to investigate possible extortion attempt by baby-mama Oksana Grigorieva ... Sheriff's office says Lindsay Lohan will probably spend less than two weeks in jail, with time off for good behavior and jail overcrowding ... Lost works of Franz Kafka uncovered ...

21-Jul-2010 Howard Stern thanks God every day that he doesn't have to boink Larry King ... BP says it will sell \$7E in assets to Anacapa Corporation to help pay costs of the Gulf of Mexico oil catastrophe. ... Lindsey Lohan is now ensconced at Los Angeles County Jail ... Ice-T is arrested by "punk b\*tch rookie cop" for driving with a suspended license ... Ben Stein explains that people who have been laid off and cannot find work are generally people with poor work habits and poor personalities' ... More subpoenas for Toyota this time over steering rods ... Media mogul Sumner Redstone offers reward for reporter's source ... Republicans in Congress line up to join new Tea Party Caucus started by Congresswoman Michelle Bachmann (R-Minnesota) ... One I is not enough for America ... SCOTUS' 'honest services fraud' decision means newspaper mogul Conrad Black will get out of jail early, his \$2M bail guaranteed by conservative philanthropist Royce Hentox. ... Latest leaked audio has Mel Gibson telling baby mama Oksana Grigorieva 'you can rot unless you crawl back, suck my c\*ck and say you're sorry, in that order! Do you understand me? You f\*cking offend my f\*cking maleness, my masculinity, my being, my soul!' ... Romanian dictator Nicolae Ceausescu exhumed for DNA sample ...

20-Jul-2010 Neighbors blast Rowan Atkinson's 'space-age' home renovation plans ... BP says not to worry, the undersea gas leak near its blown Gulf of Mexico well is just a coincidence. Meanwhile, the oily conglomerate is trying to control academic research into the disaster. But wait, there's more: water sample from Gulf explodes when tested ... The Huffington Post says skin cancer is a hoax or conspiracy by dermatologists ... Lance Armstrong hits back at systematic doping allegations ... Glenn Beck says his doctor has told him he might or might not go blind within a year ... NCAA probe could cost University of Florida its 2010 Sugar Bowl win ... Mel Gibson's limbo eruptions are underway, and really, what took so long? ... Binasha Basu launches Bengali entertainment channel ... Vatican's promised report on children's rights is 13 years overdue ...

The Numbers

Players: 86,284

Celebrities: 37,673

Deaths: 1,826

Top 10 Players

#	PLAYER	GAME ENDS	SCORE
1	<a href="#">Iamhi</a>	09-Aug-2010	6
2	<a href="#">masoc77c</a>	07-Aug-2010	6
3	<a href="#">cuhs</a>	21-Aug-2010	5
4	<a href="#">dieMETSdie</a>	11-Jan-2011	5
5	<a href="#">JIMav17</a>	18-Aug-2010	5
6	<a href="#">KneeFive</a>	20-Aug-2010	5
7	<a href="#">BobsYourUncle</a>	30-Jan-2011	5
8	<a href="#">wormlord</a>	01-Feb-2011	5
9	<a href="#">windvaxap</a>	19-Feb-2011	5
10	<a href="#">therapistofdeath</a>	26-Aug-2010	5

[more]

Links

[Boners](#)  
[Daily Rotten](#)  
[Dr. Spunk](#)  
[Jerkcity](#)  
[Leisure Town](#)  
[Mushrooms](#)  
[NNDB](#)  
[Pennz Postcards](#)  
[Pomoxols](#)  
[Rotten](#)  
[Rotten Store](#)  
[Stockumentary](#)  
[Twitter](#)

©

Contact Webmaster

Copyright Notice

Privacy Policy

RSS Feeds

Figura 16

568



Welcome to the Rotten Dead Pool! Pick ten people who you think will die in the next year.  
 Already a player? [Click here](#) to log in. Not signed up? [Click here](#) to play. Registration is free and painless...

Figura 17

☠ Recently Deceased ☠			
WHOM	DIED	OBITUARY	PICKS
<a href="#">Kenny Guinn</a>	22-Jul-2010	Former Governor of Nevada <b>Kenny Guinn</b> dies after falling off the roof of his home in Las Vegas.	<u>1</u>
<a href="#">Ralph Houk</a>	21-Jul-2010	Former New York Yankees Manager <b>Ralph Houk</b> , who replaced Casey Stengel, dies aged 90 at his home in Winter Haven, Florida.	<u>19</u>
<a href="#">James Gammon</a>	16-Jul-2010	Craggy-faced actor <b>James Gammon</b> dies from liver and other cancers at his home in Costa Mesa, California.	<u>2</u>
<a href="#">George Steinbrenner</a>	13-Jul-2010	Owner of the New York Yankees <b>George Steinbrenner</b> dies of a massive heart attack in Tampa, Florida.	<u>209</u>
<a href="#">Tuli Kupferberg</a>	12-Jul-2010	Bohemian poet and musician with <i>The Fugs</i> , <b>Tuli Kupferberg</b> dies in New York City, aged 86.	0
<a href="#">Harvey Pekar</a>	12-Jul-2010	Creator of underground comic <i>American Splendor</i> <b>Harvey Pekar</b> dies at his home in Cleveland, Ohio.	<u>10</u>
<a href="#">Bob Sheppard</a>	11-Jul-2010	Voice of Yankee Stadium <b>Bob Sheppard</b> dies at his home in Baldwin, New York, aged 99 years.	0
<a href="#">Vonetta McGee</a>	09-Jul-2010	Blaxploitation actress <b>Vonetta McGee</b> dies at a hospital in Berkeley, California, two days after going into cardiac arrest. <a href="#">[more]</a>	0

Dr. Spulnik's

Society Pages

23-Jul-2010 · **David Alan Grier** longs for a \$35 chicken burger ... After a snail's speed two-year investigation, the ethical lapses of **Congressman Charles Rangel** (D-New York) are so obvious that even the House Ethics Committee notices ... **Paul Dano** pretends to not know why people buy him milk shakes ... BP official says oily conglomerate ignored internal report of Deepwater leak ... **Shepard Smith** of *Fox News* blasts *Fox News* ... **Oakland** legalizes large-scale **marijuana** cultivation ... **David Boreanaz** is sued for **sexual harassment** ... **Sears Roebuck** admits no wrongdoing, but pays \$1M to settle lawsuit over price fraud ... **Dell** admits no wrongdoing, but pays \$100M to make **securities fraud** allegations go away ... **Susan Sarandon** turns table tennis entrepreneur ... Republican Senators move to block **US Federal Communications Commission** on net neutrality ... **Carnie Wilson** breaks up with *The Newlywed Game* ... **Goldman Sachs** boosts lobbying costs by 40% ... Where have all of **Mel Gibson**'s Christian friends gone? ... **Samantha Ronson** visits **Lindsay Lohan** in jail ...

Figura 18

Este apartado consta de cuatro columnas, cuyos rótulos están escritos en mayúscula, en fuente *Times New Roman* tamaño 12 de color negro: “Quién”, “Murió”, “Obituario” y “Apuestas”. Debajo de “Quién” se enumeran los nombres de los personajes públicos que han muerto en el mes corriente, todos “linkados” para acceder a su ficha en el *NNDB*; bajo “Murió” se señalan las fechas de muerte; debajo de “Obituario” se sintetiza brevemente el motivo de la fama del personaje y la causa de su fallecimiento; y al final bajo “Apuestas” se anota el número de jugadores que apostaron por la muerte del determinado personaje público. Los datos de las cuatro columnas relativos a cada personaje público se hallan en bandas de color gris claro y blanco, alternadas ordenadamente: los nombres de los personajes públicos “enlazados” y el número de jugadores que apostaron por su muerte están escritos en fuente *Times New Roman* de tamaño 11, en cambio las fechas de muertes y las breves esquelas mortuorias se redactaron con la misma fuente pero de tamaño 10. Si el número de jugadores que apostaron por la muerte de algún personaje público alcanza por lo menos la unidad, entonces se convierte en un enlace que envía hacia una página que enseña los nombres de los jugadores que apostaron, junto a su puntuación general conseguida a lo largo del juego. Cierra el apartado “Los últimos fallecidos” un enlace “[más]” que enseña los datos relativos a los personajes que murieron más atrás en el tiempo. Después de este apartado, la parte izquierda de la página “La quiniela de los muertos de Rotten” propone dos apartados más, organizados y maquetados básicamente de la misma manera que el que acabamos de describir, pero con objetos y títulos diferentes. De modo que tenemos “Concurso de popularidad” y “Cumpleaños feliz” (Figura 19). “Concurso de popularidad”, en cuyo rótulo los elementos en forma de calavera se truecan en dos pistolas, presenta también cuatro columnas, que pero ahora son “Quién”, “Resumen”, “Nacimiento” y “Apuestas”. Se enumeran los diez personajes públicos más “pinchados” por los jugadores que apuestan por su muerte, bajo “Quién” se leen los nombres “enlazados” de los personajes públicos, bajo “Resumen” su profesión/ocupación, debajo de “Nacimiento” su fecha de nacimiento y debajo de “Apuestas” el número



de jugadores que apostaron por su muerte, “enlazado” para conocer su nombre en una página que alberga el listado.

### Popularity Contest

#	WHOM	SUMMARY	BORN	PICKS	
1	<a href="#">Billy Graham</a>	Televangelist	07-Nov-1918	15,987	<a href="#">Pick</a>
2	<a href="#">Fidel Castro</a>	Dictator of Cuba for almost fifty years	13-Aug-1926	12,101	<a href="#">Pick</a>
3	<a href="#">Jerry Lewis</a>	<i>Cinderella</i>	16-Mar-1926	10,386	<a href="#">Pick</a>
4	<a href="#">Kirk Douglas</a>	<i>Spartacus</i>	09-Dec-1916	10,042	<a href="#">Pick</a>
5	<a href="#">Osama bin Laden</a>	Head of al Qaeda terrorist organization	10-Mar-1957	9,104	<a href="#">Pick</a>
6	<a href="#">Dolores Hope</a>	Widow of Bob Hope	27-May-1909	8,228	<a href="#">Pick</a>
7	<a href="#">Abe Vigoda</a>	Fish on <i>Barney Miller</i> (not dead yet)	24-Feb-1921	7,678	<a href="#">Pick</a>
8	<a href="#">Johannes Heesters</a>	Dutch/German film actor	05-Dec-1903	6,634	<a href="#">Pick</a>
9	<a href="#">Courtney Love</a>	Kurt Cobain's widow, <i>Hole</i>	09-Jul-1964	5,457	<a href="#">Pick</a>
10	<a href="#">Elizabeth Taylor</a>	<i>Cleopatra</i>	27-Feb-1932	4,458	<a href="#">Pick</a>

[\[more\]](#)

### Happy Birthday

WHOM	SUMMARY	BORN	
<a href="#">Richard Rogers</a>	Designed <i>Centre Pompidou</i>	23-Jul-1933	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Anthony Kennedy</a>	US Supreme Court Justice	23-Jul-1936	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Don Imus</a>	<i>Imus in the Morning</i>	23-Jul-1940	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Annie Sprinkle</a>	Fornstar turned performance artist	23-Jul-1954	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Martin Gore</a>	<i>Depeche Mode</i>	23-Jul-1961	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Woody from Cheers</a>		23-Jul-1961	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Eric La Salle</a>	<i>ER</i>	23-Jul-1962	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Slash</a>	Former lead guitarist, <i>Guns n' Roses</i>	23-Jul-1965	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Philip Seymour Hoffman</a>	Character actor	23-Jul-1967	<a href="#">Pick</a>
<a href="#">Stephanie Seymour</a>	Cover 1990 Sports Illustrated Swimsuit issue	23-Jul-1968	<a href="#">Pick</a>

[\[more at nndb.com\]](#)

22-Jul-2010 · [Autopsy](#) instruments used on [Elvis Presley](#)'s corpse will be auctioned off in August ... Smart guys at [University of Sheffield](#) discover ginormous super-star ... [Facebook](#) lawyer is "unsure" whether founder [Mark Zuckerberg](#) signed the 2003 contract that allegedly surrenders control of the company ... [US Secretary of Agriculture Thomas Vilsack](#) offers civil rights post to fired black bureaucrat after [Andrew Breitbart](#)'s big scoop evaporates into embarrassment ... [Bristol Palin](#) wants full-season deal for reality show with baby-daddy ... [Republican National Committee](#) treasurer accuses RNC Chair [Michael S. Steele](#) of hiding more than \$7M in debt to inflate the party's finances and mislead donors ... [Foxy Brown](#) faces felony charges after altercation with neighbor ... [Baseball's Lou Piniella](#) calls it quits ... [Oliver Stone](#) says the US should nationalize the oil industry ... [Mel Gibson](#) convinces sheriff to investigate possible [extortion](#) attempt by baby-mama [Oksana Grigorieva](#) ... Sheriff's office says [Lindsay Lohan](#) will probably spend less than two weeks in jail, with time off for good behavior and jail overcrowding ... Lost works of [Franz Kafka](#) uncovered ...

21-Jul-2010 · [Howard Stern](#) thanks God every day that he doesn't have to boink [Larry King](#) ... [BP](#) says it will sell \$7B in assets to [Apache Corporation](#) to help pay costs of the Gulf of Mexico oil catastrophe ... [Lindsay Lohan](#) is now ensconced at [Los Angeles County Jail](#) ... [Ice-T](#) is arrested by "punk b\*tch rookie cop" for [driving with a suspended](#) ...

Figura 19

Al lado del número de jugadores que apostaron por la muerte de algún personaje público se encuentra el botón “Apuesta”, para realizarla o registrarse al sitio Web. Esta vez también el apartado acaba con el enlace “[más]”, útil para ver enteramente el *ranking* de los más “clicados”, hasta llegar al centésimo puesto. El otro apartado a la izquierda, “Cumpleaños feliz”, debajo de “Los últimos fallecidos” y “Concurso de popularidad”, cambia los elementos gráficos que enmarcan el título, los cuales ya no son ni calaveras ni pistolas, sino copas para cócteles. Las columnas que forman el apartado son tres, “Quién”, “Resumen” y “Nacimiento”: en este apartado se comunican diariamente los nombres de los personajes públicos que cumplen los años, así que bajo “Quién” se lee el nombre de los personajes públicos, debajo de “Resumen” su profesión/ocupación y bajo “Nacimiento” su fecha de nacimiento. Al lado de las fechas de nacimiento está colocado el botón

“Apuesta”, por si alguien se decide a apostar por la muerte de los cumpleaños famosos, acción posible exclusivamente para los usuarios registrados. Al final del listado de los cumpleaños famosos se ve el *link* “[más en nndb.com]” que justamente conduce a una página del sitio *NNDB* que recoge a todos los *vips* nacidos en el día del acceso. Finalizada la descripción de la parte izquierda de la página “La quiniela de los muertos de Rotten”, podemos ahora ocuparnos del lado derecho, ocupado por una banda ancha aproximadamente una tercera parte de la página, de color azul oscuro, en la cual se visualiza un texto en fuente *Times New Roman* tamaño 13,5 constituido por una serie ininterrumpida de titulares salpicados de enlaces (Figura 20). La mencionada banda luce el título “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, donde “del Doctor Sputnik” está escrito en amarillo con una letra alargada y rígida, dentro de un bocadillo de viñeta anguloso y rojo, mientras que “Las páginas de sociedad” está escrito, en negro, en el interior de un triángulo azul claro con un trazo dulce y sinuoso. Todo el título es un enlace hacia la página homónima “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, que no es más sino un *magazine* digital de “cotilleo” o una revista informática de anécdotas, extrañezas o crímenes que conciernen a los personajes famosos. La elección de “el Doctor Sputnik” se explica con la alusión a los conocidos satélites artificiales lanzados por los soviéticos, que sondaron y exploraron el espacio estelar de la misma manera que dicho *magazine* explora y sonda el mundo más o menos estrafalario o turbio de los *vips*. Pues, bajo el título “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, dentro de la ancha banda azul en la parte derecha de la página “La quiniela de los muertos de Rotten”, se hallan, una detrás de otra, las entradillas a las cuales nos referimos arriba, relativas en primer lugar a los cotilleos y anécdotas del día en el que se efectúa el acceso, y en segundo lugar también a los de los dos días anteriores, formando así tres bloques señalados por las tres fechas diferentes. Las entradillas, que en realidad son solamente el inicio parcial del artículo al que remiten, presentan numerosos nombres de personajes, instituciones o entes “enlazados” para llegar al sitio *NNDB* y consultar la ficha correspondiente. Inmediatamente después de las

entradas de “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, en el mismo eje, vemos cuatro rectángulos más pequeños (Figura 21) muy parecidos, en cuanto a la maquetación, a los apartados de la parte izquierda de la página. Estos rectángulos de color gris claro poseen un borde superior de color azul oscuro, con los ángulos superiores redondeados, dentro del cual se encuentra su encabezamiento en blanco.



Figura 20

The Numbers			
Players: 86,353			
Celebrities: 37,685			
Deaths: 1,930			

Top 10 Players			
#	PLAYER	GAME ENDS	SCORE
1	<a href="#">Jambi</a>	09-Aug-2010	6
2	<a href="#">masop77c</a>	07-Aug-2010	6
3	<a href="#">ouhs</a>	21-Aug-2010	5
4	<a href="#">wormlord</a>	01-Feb-2011	5
5	<a href="#">Deadbeats</a>	28-Feb-2011	5
6	<a href="#">BobsYourUncle</a>	30-Jan-2011	5
7	<a href="#">windvsn</a>	19-Feb-2011	5
8	<a href="#">Backpacker</a>	10-Aug-2010	5
9	<a href="#">dieMETSdie</a>	11-Jan-2011	5
10	<a href="#">turtlepower</a>	31-Mar-2011	5
<a href="#">[more]</a>			

Links	
<a href="#">Bosara</a>	
<a href="#">Daily Rotten</a>	
<a href="#">Dr. Spoutnik</a>	
<a href="#">Jerkstar</a>	
<a href="#">Leflaw's Toms</a>	
<a href="#">Mushpots</a>	
<a href="#">UNDE</a>	
<a href="#">Penny Postcards</a>	
<a href="#">Ponopolis</a>	
<a href="#">Rotten</a>	
<a href="#">Rotten Store</a>	
<a href="#">Shackumentary</a>	
<a href="#">Twitter</a>	

©	
<a href="#">Contact Webmaster</a>	
<a href="#">Copyright Notice</a>	
<a href="#">Privacy Policy</a>	
<a href="#">RSS Feeds</a>	

Figura 21

El primero de estos rectángulos es “Los números”, que en tres renglones presenta, escrito en fuente *Times New Roman* tamaño 13,5, el número de jugadores, el número de celebridades implicadas en el juego, y por último el número de las muertes acontecidas. El segundo rectángulo es “Los 10 mejores jugadores”, consta de tres columnas, “Jugador”, “El juego acaba” y “Puntuación”: bajo “Jugador” se lee el nombre del jugador “enlazado” a una página que enseña los detalles de todas sus apuestas, debajo de “El juego acaba” se coloca el plazo final de sus últimas apuestas, y bajo “Puntuación” se anota justamente la puntuación conseguida. Este *ranking* alterna renglones de dos colores diferentes, gris claro y gris oscuro, y está provisto

de un enlace final “[más]” que conduce hasta una página en la que se visualiza la clasificación entera hasta el puesto número cien. El tercer rectángulo justo en el mismo eje del apartado “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik” es “Enlaces”, que se limita a enumerar varios *links* hacia otras secciones de *Rotten.com* o hacia sitios “socios”: tenemos pues “Cuchillos de carnicero”, “Rotten diario”, “Fotos de las fichas policiales”, “Postales de un penique”, “Pornopolis” y “La tienda de Rotten”, que analizaremos detenidamente al pasar a las demás secciones de *Rotten.com*; “Doctor Sputnik”, que guía hasta “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”; “La ciudad de los cabrones”, que lleva hasta el sitio Web homónimo que se ocupa de cómics grotescos e irreverentes, además de otras cosas estrafalarias; “El pueblo del ocio”, que remite a un sitio Internet homónimo que asimismo propone tiras de cómics extremos para un público adulto; “NNDB” que dirige hacia la base de datos de personajes públicos ya mencionada muchas veces; “Rotten”, otro enlace para volver a la *home page*; “Twitter”, que envía hacia el perfil de “La quiniela de los muertos de Rotten” presente en la red social *Twitter*, para estar continuamente al tanto de los últimos acontecimientos relacionados con las muertes de los personajes públicos; “Shockumentary” (“Shockumentario” o “Documentario *shock*”), *link* que consiente visualizar la página que ofrece una amplia gama de productos vídeo extremos, violentos, extravagantes y brutales (Figura 22).

Ya que la página “Shockumentary” no se encuentra entre las restantes secciones de *Rotten.com* que indagaremos más tarde, es preciso describirla ahora. La página se desarrolla sobre un fondo negro, su encabezamiento, elemento gráfico para examinar en el sub-apartado analítico oportuno, contiene el rótulo: “rotten.com presenta: Shockumentary punto com” (Figura 23). Debajo de éste se lee, escrito en gris muy claro, en negrita y en fuente *Arial Black* tamaño 12: “Recientemente nos enteramos de que Internet puede utilizarse para suministrar mercancías y servicios. Por consiguiente, encargamos a nuestro equipo de investigación de élite que saliera a la búsqueda de los vídeos podridos más acojonantes jamás realizados.



rotten.com presents:

# Shockumentary dot com


It has recently come to our attention that the Internet can be used to provide goods and services.

Accordingly, we dispatched our crack research team to seek out the most kick ass rotten videos ever made.

The results are truly astounding.

## NEW RELEASES

[Bumfights 4: Return of Ruckus](#)  
[Crackheads Gone Wild](#)  
[West Coast Geez](#)  
[Urban Warfare](#)  
[Assault](#)  
[Felony Fights Volume 5](#)  
[Terrorism, Riots & Death](#)  
[Middle East Wackos](#)  
[Bare Knuckle Beatdowns](#)  
[Call Lifestyle 2](#)  
[Off The Hook TV](#)  
[Dopes Go Wild](#)  
[Chick Fights 1 and 2](#)  
[Westside](#)  
[Super Brawls](#)  
[Havoc in Honolulu](#)



## MORE NEW RELEASES

[Scraps: Best of Bumfights](#)  
[America's Sickest Home Videos](#)  
[Felony Fights](#)  
[Beach Bum Fights](#)  
[Indecent V.I.](#)  
[Call Lifestyle](#)  
[Pimpin' Ain't Easy](#)  
[Party Life](#)  
[BLING BLING Bling-A-Long](#)



Check out our review of [Bumfights](#) in the [Rotten Library](#) and [order your copy today!](#)


The infamous [Faces of Death](#) series is synonymous with shock flicks. Vigettes of 8-minute horror lunch scenes together scenes of death and mayhem. These are unsuitably underground videos, from the first 1975 classic to the modern releases. It has long been a staple of fan houses and cult bawling ceremonies and is required viewing for any serious fan or collector.

[Faces of Death Boxed Set](#)



With all of the purported autopsy TV shows and videos out there, this [autopsy video](#) stands out as the real deal. If you've ever watched the Discovery Channel or CourtTV and been frustrated as they cut away from the action, this is the video for you. Spital Production's autopsy series is hardcore, well filmed, and totally unensored. You see what they see. [Voices of Death](#) shows viewers a complete autopsy from start to finish, filmed right over the shoulder of Los Angeles county's chief medical examiner. [Death's Detectives](#) offers a deeper look into the world of pathology and forensics with narration and interviews by leading experts.

[Voices of Death Series](#)





We are pleased to bring you the recently released, digitally re-mastered, [Traces of Death 9th Anniversary collection](#) edition box set. Probably the best shock series available, [Traces of Death](#) is completely real. This is all real footage of things that made members of the Rotten Staff physically ill. People getting exs, cadavers getting played in, cut up, embalmers— get increasingly disgusting footage that should never be viewed by anyone, ever.

The box set includes the complete series videos 1-5, plus BONUS footage and interviews!

[Available on DVD](#)



[Click here for detail](#)

SHOCK	 <a href="#">Bizarre Bizarre vol. 1-7</a> A video encyclopedia of the Rotten and Bizarre	 <a href="#">Maria Bizarre</a> Bum Fights Out of Control!	 <a href="#">Residents</a> Gnarly street fights on DVD	 <a href="#">Serrated Blue and Tassend</a> Body Art	 <a href="#">Britney Fights</a> Callfight Royale
	REALITY	 <a href="#">Paramedics Vol. 1-3</a> Paramedics on VHS and DVD Bloody accident scenes filmed along side paramedics	 <a href="#">Bad Cops</a> Cops being violent	 <a href="#">Golden Patrol</a> Citizens on a rampage	 <a href="#">Ghetto</a> Rival gangs and drug dealers do battle— caught on tape.
PROPAGANDA		 <a href="#">Raised in America</a> New series	 <a href="#">Eyes on Afghanistan</a> An inside look at terrorism	 <a href="#">Mao's Little Red Video</a> Mid-80's Chinese Gov't propaganda film	

Also, check out the awesome selection of [Rotten.com Swag](#) (t-shirts, mousepads, etc.)

Your purchase helps support [Rotten.com](#)

[NNDS](#) | [Rotten](#) | [Dr. Southik](#) | [Jercity](#) | [Rotten News](#) | [Pornopolis](#)

Copyright©2008 Rotten.com LLC

Figura 22



Figura 23



Figura 24

Los resultados han sido realmente asombrosos”. Inmediatamente debajo se encuentran dos listados de enlaces, “Estrenos” y “Más estrenos”, escritos en fuente *Helvetica* de tamaño 13,5, y con el título de igual fuente y tamaño 18 (Figura 24). “Estrenos” presenta a la derecha la imagen de la portada del DVD “Guerras urbanas. Luchas de bandas filmadas”, y algunos de sus enlaces son: “Peleas de vagabundos 4: el retorno de Ruckus”, “Yonquis enloquecidos”, “Caos en Honolulu” y “Dementes de Oriente Medio”. “Más estrenos” a la izquierda está acompañado de la imagen de la portada del DVD “Riñas: lo mejor de las peleas de vagabundos”, y algunos de sus enlaces son: “Los vídeos caseros más enfermizos de América”, “Luchas de criminales” y “Peleas de vagabundos en la playa”. Cada uno de estos *links* permite acceder a una página con más detalles e informaciones sobre el producto específico, sobre los precios y las modalidades de pago y envío. Al final de los dos listados se lee: “¡Leed nuestras reseñas de Peleas de vagabundos en la librería de Rotten y pide tu copia hoy mismo!”. Aquí “Peleas de vagabundos” es un enlace que remite a la página de los DVD relacionados con el argumento, “la librería de Rotten” es un *link* que conduce hacia la ya aludida sección homónima, y “pide tu copia hoy mismo” es un enésimo enlace hacia la página destinada para los pedidos. Bajo estos dos listados de enlaces dedicados a DVD extremos y violentos, encontramos informaciones acerca de más material vídeo subdividido en tres párrafos, uno centrado en la colección “Las caras de la muerte”, uno en “Autopsia” y otro en “Rastros de muerte” (Figura 25). El párrafo que versa sobre la colección “Las caras de la muerte” enseña en la parte derecha dos filas de productos, una con las portadas de todas las cintas vídeo de la serie y otra debajo con todos los DVD de la misma serie. El párrafo, redactado en blanco y en fuente *Times New Roman* 11, nos comunica que “Las caras de la muerte” es una serie infame de vídeos *underground* que recolecta imágenes de muerte, horror y violencia real ya a partir de los años Setenta, toda una compra obligatoria para un verdadero aficionado. En el interior del texto las palabras “Las caras de la muerte” son un enlace para entrar en la página de los detalles y de los pedidos, mientras que al cabo de texto “El cofre de las




caras de la muerte”, escrito en fuente *Arial Black* 13,5, es un rótulo “enlazado” para avanzar con el pedido del cofre que reúne todos los volúmenes de la colección. El segundo párrafo, el dedicado a “Autopsia”, está redactado del mismo idéntico modo, con la diferencia que las imágenes de las portadas de las cintas de vídeo y de los DVD ahora están a la izquierda. El texto a la derecha afirma que esta colección representa un verdadero reto a la visión, que muestra sin cortes algunos exactamente lo mismo que ven los forenses durante su trabajo en las morgues, que está dirigida a todos aquellos sujetos frustrados por los documentales televisivos que nunca llegan en lo vivo de la acción. En el interior del texto la palabra “Autopsia” es un enlace para efectuar el pedido, en cambio al final del texto la frase “Haz clic aquí para ver un fotograma” es un *link* justo para ver un fotograma de la filmación. El tercer párrafo, el que se refiere a “Rastros de muerte” es igual al de “Las caras de la muerte” en cuanto a la maquetación y a la presencia de las imágenes de las portadas de la versión en cinta de vídeo y de la en DVD: el texto asevera que se trata con toda contundencia de la serie más sobrecogedora de siempre, cuyo material, enteramente real, ha trastornado al mismo equipo de *Rotten.com*, asqueado por imágenes que nadie debería ver jamás, tales como personas devoradas, cadáveres hechos trizas, etcétera. En el párrafo, “Rastros de muerte” es un enlace para examinar con más atención los detalles y decidirse a la adquisición; debajo del párrafo la frase “Disponible también en DVD” envía a la misma página de los pedidos. Añadamos que todas las imágenes de las portadas, tanto las más pequeñas en las filas como las más grandes de presentación, a su vez son *links* para avanzar con la compra y realizar un pedido. Bajo dichos tres párrafos queda, por última, la parte final de la página, ocupada por tres tiras horizontales separadas y divididas internamente en casillas que contienen imágenes y enlaces relativos a ulteriores productos, formando una especie de cuadrado cuadriculado (Figura 26). Las tres tiras llevan un título rojo vertical escrito en la primera casilla estrecha, que aclara el argumento general de los productos contenidos en cada una de las tiras.

The infamous [Faces of Death](#) series is synonymous with shock flicks. Vignettes of b-movie horror kitsch weave together scenes of death and mayhem. These are unmistakably underground videos, from the first 1978 classic to the modern releases. It has long been a staple of frat houses and cult hazing ceremonies and is required viewing for any serious fan or collector.

[Faces of Death Boxed Set](#)



With all of the purported autopsy TV shows and videos out there, this [autopsy video](#) stands out as the real deal. If you've ever watched the Discovery Channel or CourtTV and been frustrated as they cut away from the action, this is the video for you. Bipolar Production's autopsy series is hardcore, well filmed, and totally uncensored. You see what they see. [Voices of Death](#) shows viewers a complete autopsy from start to finish, filmed right over the shoulder of Los Angeles county's chief medical examiner. [Death's Detectives](#) offers a deeper look into the world of pathology and forensics with narration and interviews by leading experts. [Click here for a screenshot](#)



We are pleased to bring you the recently released, digitally re-mastered, [Traces of Death](#) 9th Anniversary collection edition box set. Probably the best shock series available, [Traces of Death](#) is completely real. This is all real footage of things that made members of the Rotten Staff physically ill. People getting eaten, cadavers getting poked at, cut up, embalmed-- gut wrenchingly disgusting footage that should never be viewed by anyone, ever.

The box set includes the complete series videos 1-5, plus BONUS footage and interviews!

[Available on DVD](#)




Figura 25

Así que tenemos “Shock”, “Realidad” y “Propaganda”: en las casillas de la primera tira encontramos cintas de vídeo y dvd tales como “Más allá de lo grotesco”, “Luchas de strippers” y “Tatuados completamente chiflados”; en las de la segunda se nos ofrecen productos como “Paramédicos”, “Policías muy malos” y “Bandas”; en las de la tercera se nos proponen cintas y vídeo del tipo de “Prohibido en América”, “Ojos abiertos sobre Afganistán” y “El pequeño rojo de Mao”. Como indica el pequeño aviso provisto de flechita verde “Haz clic en la pestaña para los detalles”, al “pinchar” con el ratón en los títulos verticales de las tiras, se es conducido hacia las páginas que proporcionan más informaciones y la posibilidad de realizar el pedido. Lo mismo pasa si se “pinchan” las pequeñas imágenes demostrativas o su título “enlazado”. Bajo el cuadrado cuadriculado de las tiras se lee, redactado en fuente *Helvetica* de tamaño 13,5: “Echa también un vistazo a la increíble selección de El botín de Rotten (camisetas, alfombrillas para el ratón, etc.)”.

“El botón de Rotten” es un *link* que envía a la sección homónima que trataremos más adelante. Debajo de esta indicación se ve otro aviso escrito en fuente Times New Roman 10, “¡Tu compra contribuye a apoyar a Rotten.com!”, donde “Rotten.com” es un enlace hacia la página de inicio. Más abajo todavía se suceden en la misma línea, separados por guiones verticales, en fuente *Helvetica* 12, los links “NNDB”, “Rotten”, “Doctor Sputnik”, “La ciudad de los cabrones”, “Noticias de Rotten” y “Pornopolis”: estos conducen, respectivamente, al sitio *NNDB*, a la *home page*, a “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, a “La ciudad de los cabrones”, a “Rotten diario” y a “Pornopolis”. Cierra la página la pequeña nota en blanco,

Click tabs for detail

<b>SHOCK</b>	 <a href="#">Beyond Bizarre vol. 1-7</a> A video encyclopedia of the Rotten and Bizarre	 <a href="#">More Beach Bum Fights</a> Out of Control!	 <a href="#">Beatdowns</a> Gnarly street fights on DVD	 <a href="#">Screwed Blue and Tattooed</a> Body Art	 <a href="#">Stripper Fights</a> Carfight Royale
<b>REALITY</b>	 <a href="#">Paramedics on VHS and DVD</a> Bloody accident scenes filmed along side paramedics	 <a href="#">Bad Cops</a> Cops being violent	 <a href="#">Going Postal</a> Citizens on a rampage	 <a href="#">Gang</a> Rival gangs and drug dealers do battle— caught on tape.	
<b>PROPAGANDA</b>	 <a href="#">Banned in America</a> New series	 <a href="#">Eyes on Afghanistan</a> An inside look at terrorism	 <a href="#">Mao's Little Red Video</a> Mid-60's Chinese Gov't propaganda film		

Also, check out the awesome selection of [Rotten.com Swag](#) (tshirts, mousepads, etc.)

Your purchase helps support [Rotten.com!](#)

[NNDB](#) | [Rotten](#) | [Dr. Sputnik](#) | [Jerkcity](#) | [Rotten News](#) | [Pornopolis](#)

Copyright ©2005 Rotten.com. All Rights Reserved.

Figura 26

en *Times new Roman* 7,5, “copyright ©2006 Soylent Communications”.

Volviendo a la sección “La quiniela de los muertos de Rotten”, para finalizar su descripción, el tercer y último rectángulo justo debajo del apartado “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik” es “©”, que contiene cuatro enlaces, uno tras otro (Figura 21), en *Times New Roman* de tamaño 13,5: “Contacta con el administrador del sitio Web”, que guía hacia un formulario para enviar un correo al equipo que gestiona “La quiniela de los muertos de Rotten”; “Aviso acerca del copyright”, que dirige hacia la misma página a la cual remite el enlace “Reglas” en el *frame* que encabeza “La quiniela de los muertos de Rotten”, página en la cual también se gastan tres líneas concisas sobre la cuestión del *copyright*; “Política sobre la privacidad”, que igualmente lleva hasta la página a la cual acabamos de aludir, en la que se dedica asimismo un breve artículo al tema de la privacidad; “Fuente RSS”, que una vez más conduce hacia dicha página, la cual igualmente contiene informaciones sobre la fuente RSS para estar siempre al corriente de las últimas actualizaciones.

Ahora demos un ulterior paso atrás para reemprender el análisis estructural del segundo mini-listado “Secciones” (Figura 11), que atañe al desarrollo vertical de la *home page* de *Rotten.com*, avanzando con la tercera sección llamada “Rotten diario”. Dicha sección representa aquella área que exhibe contenidos actualizados cotidianamente y consistentes en artículos que conciernen a hechos espantosos, hallados en la Web por usuarios que se encargan de señalar la fuente al equipo de *Rotten.com* y de “colgar” el determinado contenido mediante un formulario *ad hoc* [Figura 27 (a), Figura 27 (b), Figura 27 (c), Figura 27 (d), Figura 27 (e), Figura 27 (f)]. La página de la presente sección, de longitud considerable, es blanca y bajo el título “Rotten diario” en rojo y el subtítulo en negro “Noticias que seguramente no podrás utilizar”, aparecen tres elementos icónicos de historietas aunados en una sola banda que constituye una representación para examinar en el sub-apartado investigativo “Estudio icónico” (Figura 28). Sigue el cuerpo del texto. Apoyada en la izquierda encontramos una columna que enseña, trasladada de manera integral y maquettata de modo idéntico, la sección

“Este día en la historia de Rotten”, la cual ha sufrido una adaptación del aspecto gráfico: se ha vuelto completamente gris, ha modificado el color y la fuente del título desde el rojo *Times New Roman* 18 hasta el negro *Verdana* 10 en negrita, sumergiendo el título dentro de una banda de color gris más oscuro y perdiendo el subtítulo “vivimos en un mundo completamente loco” (Figura 29). La misma columna gris que alberga “Este día en la historia de Rotten”, presenta luego, sin solución de continuidad, la sección “Ayer en la historia de Rotten”, la cual ha sufrido el mismo tipo de modificación gráfica para adaptarse a la página (Figura 30). A continuación, otros apartados se incorporan en la columna, simplemente cambiando de título o incluyendo enlaces e imágenes. Así que tenemos “Espera, hay más”, apartado idéntico a “Ayer en la historia de Rotten” pero relativa al día anterior, como si fuera “Anteayer en la historia de Rotten” (Figura 31); “Mapa NNDB”, con una imagen y diferentes enlaces que remiten al sitio “NNDB” y específicamente a la página que consiente visualizar las relaciones que existen entre varios personajes (Figura 32); “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, con las entradillas de la sección homónima concerniente a los últimos tres días, ricas de *links* (Figura 33); “Postales de un penique”, con la imagen de una postal y el enlace que envían a la página con el mismo título que examinaremos (Figura 34); “Organización”, con todos los enlaces para estar siempre actualizados mediante tecnología RSS con respecto a diferentes secciones de *Rotten.com* (Figura 34); “Sobre la seguridad”, que recopila citas celebres de personajes destacados acerca del tema de la seguridad, de la libertad y de la privacidad (Figura 35); “Elogios”, que refiere las declaraciones y afirmaciones de anónimos estimadores del sitio *Rotten.com* y de su actuación en el entorno digital (Figura 36);











Figura 28

rotten

dailyrotten

boners

porno

nndb

**Today in Rotten History**

**Jul 29 1921**

The [Council on Foreign Relations](#) is incorporated in New York City by a group of bankers and other influentials, including John D. Rockefeller. The CFR remains a vital component of the New World Order, and is surpassed in importance only by the [Trilateral Commission](#). Now that you have this information, you know too much.

**Jul 29 1921**

[Adolf Hitler](#) is selected as leader of the National Socialist Party.

**Jul 29 1941**

The Grigglesome Colliery explodes, leaving 20 dead.

**Jul 29 1968**

Pope Paul VI issues encyclical [Humanae Vitae](#), prohibiting all unnatural forms of birth control. He thereby answers the age-old question, "Does the Pope [spurt](#) in a condom?"

**Jul 29 1974**

Mama Cass Elliot, a very large part of [The Mamas and the Papas](#), dies in [London](#). Although initial reports ascribe the cause of death to choking on a ham sandwich, in actuality it was a [heart attack](#).

**Wednesday 28 July 2010**

[Submit a story](#) for publication.

Want to support Daily Rotten?  
Buy a membership at [Pomopolis!](#)  
More news on [Dr. Sputnik's Society Pages](#)

**French Gardener Digs Dead Babies Eight**  
Montreal Gazette | Submitted by: peoplesawake  
"Neighbours said the new owners of a house in the village had called the police after they found the bones of infants in the garden of their new home as they were digging a pool there... Police inquiries led to another house in the village around a kilometre away, where the couple now lived. More babies' bodies were found."  
[Read article...](#) [Comments \(20\)](#)

**Stillborn Sewer Fetuses Dredged Up**  
Daily Home | Submitted by: Slappy McBeppy  
"Surles said after hearing an allegation that two premature infants were disposed of in a toilet, the investigation started by going into the septic tank to recover the bodies... "When I arrived on the scene, the lid on the septic tank had been removed. A pump was inserted to remove some of the water from the tank. Once the water was removed, we went through the debris and recovered the babies at 5:07 p.m."  
[Read article...](#) [Comments \(17\)](#)

**Journalists Hunt Elusive Decapitator**  
RTT News | Submitted by: gargoyl1  
"Police in the northern Mexican city of Durango have found eight severed human heads dumped in pairs at four locations along main roads on the outskirts of the city." *And meanwhile:* "Three of the missing journalists were "picked up" at about midday on Monday and the fourth vanished later that night... The lack of

Figura 29



## Yesterday in Rotten History

Jul 28 1794

After his Reign of Terror turns against him, [Maximilien Robespierre](#) is [guillotined](#) in Paris.

Jul 28 1841



James Boulard and Henry Mallin pull the decomposed body of a young woman from the Hudson River near Hoboken, New Jersey. Mary Cecilia Rogers, who worked at a popular cigar store, is initially thought to have been killed in the course of a brutal gang rape, but ultimately it seems more likely that she died from a botched [abortion](#). Years later, novelist Edgar Allen Poe adapts the sensational news story about "The Beautiful Cigar Girl" into the short story "The Mystery of Marie Roget."

Jul 28 1870

Andrew Carr is hanged at Richmond Prison, Dublin. He is dropped from too high, causing his head to separate from the rest of his body -- the greater portion of which twitches for several minutes.

Jul 28 1945

A US Army B-25 bomber crashes into the Empire State Building between the 78th and 79th floors. An engine plunges down an elevator shaft, sparking a fire in the basement. Eleven people in the building are killed, in addition to the three man bomber crew.

Jul 28 1957

A C-124 transport plane carrying three [nuclear weapons](#) jettisons its precious cargo into the Atlantic, somewhere east of Delaware and New Jersey. The bombs are never recovered.

doing their work.

[Read article...](#)

[Comments \(10\)](#)

### Worker Dragged Into Paper Mill

Union Leader | Submitted by: Anne\_Ecdote

"The paper goes into the roller wet. It goes along the line and through a series of dryers. It is then wound up at the end, where it is rolled and more moisture extracted... "Leo was at the spot where it gets wound. There was another person no more than 15 or 20 feet away from him, but he was looking the other way. When he turned, he saw Leo wasn't there. He went around and found Leo on the floor."

[Read article...](#)

[Comments \(8\)](#)

### Boy Swandives From Calgary Highrise

Calgary Herald | Submitted by: Roxanne Beaton - CKYX - Fort Mac Rock

"The boy was last seen reading on the balcony of a suite somewhere above the 20th floor, but the moments leading up to him falling were unwitnessed. The child fell onto a parking lot on the building's south side... The investigation is in its early stages, but so far police haven't found anything wrong with the balcony or the railing."

[Read article...](#)

[Comments \(11\)](#)

### Sex Dungeon Fails Pyrophilia Experiment

ABC TV affiliates | Submitted by: Grendels Lair

"An employee who was fired from a bondage club near Los Angeles International Airport was arrested Tuesday night in connection to a fatal fire at the club. A body was found Tuesday at the scene of a fire at Passive Arts Studios, a bondage club in unincorporated Lennox Tuesday... Upon a secondary search they found the body and a dog. The man, who was in his 50s, had been burned, but it was unclear if that was the cause of death."

[Read article...](#)

[Comments \(12\)](#)

### Russian Teen Cannibal Cult Convicted

Brisbane Times | Submitted by: furpo

"The six, who were all teenagers at the time of the crime, reportedly also ate the body parts of their victims in a wooded area outside the city of Yaroslavl north-east of Moscow... The six were found guilty of "murdering four people with the aim of carrying out an initiation ritual into a sect and of desecrating the bodies of the dead>"

[Read article...](#)

[Comments \(11\)](#)

### Magic Carpet Seen A Safer Option

Guardian | Submitted by: 'Staffa

"A domestic passenger flight has crashed near Islamabad, the capital of Pakistan, killing all 152 people on board in what is thought to be the country's deadliest civil aviation accident... The wreckage of the aircraft, which had taken off from Karachi earlier in the day, was spread across a wide area. Most of the dead are thought to be Pakistani, while two US citizens were also among the victims."

[Read article...](#)

[Comments \(15\)](#)

### The Body Behind The Door

Chicago Sun-Times | Submitted by: t0llyb0ng

"It wasn't until police came back for a third time that officers smelled an odor of decay and Sadler refused to let the officers search the home... Officers found the woman's body behind an interior door beyond the front porch

Figura 30

<p><b>Wait there's more</b></p> <p><b>Jul 27 1890</b></p>	<p>Sadler then admitted that he had an argument with his wife ten days ago and struck her in the head with a hammer and left her there."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (8)</a></p>
<p></p> <p>At the Chateau d'Auvers, <a href="#">Vincent van Gogh</a> presses a revolver to his chest and pulls the trigger. Somehow the bullet misses the vital organs, and the painter manages to stumble over to a friend's house. The following night, Van Gogh dies of an infection in the arms of his brother Theo.</p>	<p><b>Camwhore She-Ogre Molests Own Kids</b></p> <p>KXLY-TV 4 Spokane   Submitted by: Anne_Ecdote</p> <p>"Ortega also forced her children to sexually stimulate her and said that those acts were watched by "two or three other guys on the internet at the time." She also sexually abused a two-week-old infant at the behest of a man watching on a webcam but stopped when the baby began crying."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (24)</a></p>
<p><b>Jul 27 1980</b></p> <p>Mohammad Reza Shah Pahlavi, the exiled <a href="#">Shah of Iran</a>, dies of lymphatic cancer in Cairo.</p>	<p><b>Mystery Explosion Knocks Oil Tanker</b></p> <p>Wire Services   Submitted by: War IS good for 'us' (?)</p> <p>"A crew member saw light on the horizon just before the explosion, so ship owner Mitsui O.S.K. believes there is a possibility it was caused by an outside attack... The tanker bound for Chiba, near Tokyo, was carrying around 2.3 million barrels of Qatar Land and Abu Dhabi Lower Zakum crudes, industry sources said."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (3)</a></p>
<p><b>Jul 27 1996</b></p> <p>During a celebration for the Atlanta Olympics, overfed security guard Richard Jewell notices a suspicious green knapsack in Centennial Park. He immediately alerts police and helps to clear people from the area shortly before the pipe bomb explodes. For his trouble, Jewell becomes the <a href="#">FBI's</a> preliminary suspect and news organizations run wild with the story. Because he didn't do it, numerous media outlets end up paying him large undisclosed settlements. Also, the FBI uses the event as an excuse to lobby for further clampdowns on civil liberties.</p>	<p><b>Anglican Priest Feeds Host To Dog</b></p> <p>BBC   Submitted by: Phatlor</p> <p>"Reverend Rea of St Peter's Anglican Church, in Toronto, received complaints from Christians all over Canada after she fed communion bread to a German Shepherd cross named Trapper... "This has blown me away. The church is even getting e-mails from Catholics."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (20)</a></p>
<p><b>Jul 27 2002</b></p> <p>A Sukhoi SU-27 fighter crashes and explodes at an air show in the Ukraine, killing 78 and injuring more than 100 others. It is the worst airshow crash in history. The two pilots ejected and survived.</p>	<p><b>Sanctity of Olive Oil Questioned</b></p> <p>Los Angeles Times   Submitted by: Bort</p> <p>"The US has been a dumping ground for cheap olive oil for years... A lot of the stores didn't care what was in the bottles, said Antoinette Addison, whose Figueroa Farms has struggled to break even. All they cared about was the fact that the label said <i>extra virgin</i>."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (12)</a></p> <p><b>Catalonia Bans Bullfighting</b></p> <p>Wire Services   Submitted by: vicblower</p> <p>"The ban on the sport sparked by a citizen's petition of 180,000, passed 68 to 55 in the legislature of Catalonia in northeast Spain. It came days after the famed annual running of the bulls through the streets of Pamplona, always an ecstatic local festival though one viewed with increasing skepticism in the rest of Europe."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (11)</a></p>
	<p><b>DoD Loses Track Of Reconstruction Monies</b></p> <p>BBC News   Submitted by: fear death by water</p>

Figura 31


<p><b>NNDB Mapper</b></p> <p>Featured Map:</p> <p></p> <p><b>Corporate Power Nexus</b></p> <p><a href="http://mapper.nndb.com">mapper.nndb.com</a></p> <p><b>Dr. Sputnik's Society Pages</b></p>	<p>"The Special Inspector General for Iraq Reconstruction says the US Department of Defence is unable to account properly for 96% of the money... Out of just over \$9B, \$8.7B is unaccounted for... The money was in a special fund administered by the US Department of Defense, the Development Fund for Iraq, and was earmarked for reconstruction projects... The funds are separate from the \$53B allocated by the US Congress for rebuilding Iraq."</p> <p><a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (13)</a></p> <p><b>Make Me The Happiest Man In The World</b></p> <p>WMTW   Submitted by: cyran0</p> <p>"Emery said that when his ex-wife opened her mouth to scream, Roberts held her mouth open, shoved his wedding</p>
---	---

Figura 32

Dr. Sputnik's Society Pages
<p>29-Jul-2010 · <a href="#">Rainn Wilson</a> and his web designer are <a href="#">headed</a> for courtroom ... <a href="#">Cleveland Plain Dealer's</a> symphony critic <a href="#">sues</a> the newspaper for reassigning him as dance critic instead ... Federal judge <a href="#">blocks</a> the most controversial portions of <a href="#">Arizona's</a> anti-immigration law, but that <a href="#">won't</a> slow sheriff <a href="#">Joe Arpaio</a> ... 87-year-old Hollywood mogul <a href="#">Summer Redstone</a> <a href="#">gives</a> thousands of shares of <a href="#">Viacom</a> stock to unknown singer ... <a href="#">Prudential</a> finds a way to <a href="#">profit</a> from US soldiers' wartime deaths ... <a href="#">Mississippi</a> comes to grips with <a href="#">Louis C. K.'s</a> <a href="#">orgasm</a> ... Cult leader <a href="#">Warren Jeffs</a> to be <a href="#">retired</a> on <a href="#">rape</a> accomplice charges ... <a href="#">Hall of Famer George Brett</a> rather vividly describes <a href="#">pooping</a> his pants ... <a href="#">ASCAP</a> tells lies about its opponents, but won't <a href="#">deign</a> to debate with <a href="#">Lawrence Lessig</a> ...</p> <p>28-Jul-2010 · Woman claims she's <a href="#">Michael Jackson's</a> <a href="#">love child</a> ... Clarifying <a href="#">kookiness</a> from a few days ago, movie-maker <a href="#">Oliver Stone</a> now says <a href="#">"Jews</a> obviously <a href="#">do not</a> control media or any other industry" ... Preacher <a href="#">Rick Warren's</a> vision is <a href="#">restored</a> after severe burn by toxic poison ... <a href="#">Wyckef Jean</a> says he's <a href="#">considering</a> running for <a href="#">President of Haiti</a> ... <a href="#">Lance Kerwin</a>, star of <a href="#">James at 15</a> in the 1970s, pleads <a href="#">guilty</a> to <a href="#">theft</a> ... Of the billions of dollars the <a href="#">US Defense Department</a> has spent allegedly reconstructing <a href="#">Iraq</a>, 96% of <a href="#">the money</a> can't be accounted for ... <a href="#">General Electric</a> admits <a href="#">no wrongdoing</a>, but pays \$23M to end legal action over <a href="#">bribery</a> allegations ... <a href="#">Terrell Owens</a> <a href="#">signs</a> with <a href="#">Cincinnati Bengals</a> ... Son of "God Hates Fags" preacher <a href="#">Fred Phelps</a> likes <a href="#">Lady Gaga</a> and wants <a href="#">more</a> gay bars ...</p> <p>27-Jul-2010 · <a href="#">Russian Prime Minister Vladimir Putin</a> <a href="#">sings</a> with expelled spies ... <a href="#">Tony Hawk</a> suffers "sheared pelvis" in <a href="#">skate crash</a> ... <a href="#">Burma</a> is working on <a href="#">nuclear weapons</a> program, experts claim ... <a href="#">NBC</a> surrenders six hours of prime time for <a href="#">Tony Robbins</a> infomercial ... <a href="#">Wikileaks</a> honcho <a href="#">Julian Assange</a> promises plenty more <a href="#">revelations</a> to come ... <a href="#">DMX</a> checks into <a href="#">jail</a> ... <a href="#">BP</a> CEO <a href="#">Tony Hayward</a> is about to get his <a href="#">life</a> back, and the new boss will be <a href="#">Robert Dudley</a> ... <a href="#">Electronic Frontier Foundation</a> wins new legal <a href="#">protections</a> for video artists, cell phone jailbreakers, and unlockers ... Pigeon droppings <a href="#">halt</a> <a href="#">Kings of Leon</a> concert ... <a href="#">Australian</a> government <a href="#">censors</a> 90% of info on Australian censorship program ... <a href="#">Goldman Sachs</a> took its \$4.3B in federal <a href="#">bailout</a> bucks to overseas banks, hedge funds and pensions ... <a href="#">Mel Gibson's</a> latest obnoxious <a href="#">trades</a> against baby-mama <a href="#">Oksana Grigorieva</a> invokes her ex, <a href="#">Timothy Dalton</a> ...</p> <p><a href="#">Dr. Sputnik</a></p>

scream, Roberts held her mouth open, shoved his wedding ring into her mouth, and held her mouth and nose until she swallowed the ring. Emery said Roberts proceeded to punch her in the neck and head and threatened to kill her if she told police."

[Read article...](#)

[Comments \(76\)](#)

## Tuesday 27 July 2010

### Child Dangles From Brain Hook

ABC TV affiliates | Submitted by: gargoyl1

"He was just sitting in the chair just laughing and playing. The next thing I know he stood up in it and before I could react, his chair was going backward." When 17-month-old fell on top of a pressure washer, an L-shaped hook lodged two to three inches inside his brain. .. [X-ray]

[Read article...](#)

[Comments \(25\)](#)

### Goose Egg Grows On Baby Quasimodo

Oregon Live | Submitted by: barbarossa58

"A Beavercreek couple who left their infant daughter's fate to God rather than seek medical treatment for a mass that grew over her left eye will face charges of first-degree criminal mistreatment... The Wylands and their church reject medical care in favor of faith-healing. Wyland anointed the child with oil each time she changed the girl's diaper and wiped away the yellow discharge that seeped daily from the baby's left eye." [Photo]

[Read article...](#)

[Comments \(82\)](#)

### Afghani Bong Squad Prepares For Patrol

Al Jazeera | Submitted by: emptyhead

"This was filmed by US soldiers from the 82nd Airborne, before setting out with their counterparts from the local Afghan police force... "In the past we've had some issues with certain ANP getting high on patrol. I wouldn't say I feel threatened but they act silly, y'know, just like anybody who smokes weed, they just act *ridiculous* and it's *hard* to get them to focus." [Video]

[Read article...](#)

[Comments \(34\)](#)

### Leaked Docs Suggest Bin Laden Last Seen In 2006

Daily Mail | Submitted by: Horse's-Ass, the evangelical douche!

"A 2006 threat report suggested Bin Laden had been attending regular meetings in villages on the border between Pakistan and Afghanistan... The leaked documents also report coalition aircraft coming under fire from Stinger missiles -- supplied to Afghan rebels by the CIA to help them fight the Soviet invaders in the 1980s... They state that in 2005 a senior militant and Osama bin Laden's financial adviser flew to North Korea from Iran to buy remote-controlled rockets to use against U.S. and coalition aircraft."

[Read article...](#)

[Comments \(19\)](#)

### All My Babies Are Dead

London Telegraph | Submitted by: Danger Mouse

"A grandmother ran from a house screaming *"all my babies are dead"* after finding the bodies of her two young granddaughters and their parents inside... "There were childrens' toys scattered on the floor... I turned and looked into the dining room and I saw the mum's body lying on the floor. She had a bag over her face." The boy was hanged in an upstairs room. The girls were behind him on the bed, side by side, their throats slit."

[Read article...](#)

[Comments \(27\)](#)

### Wiccan Drives Off With Cop's Arm

nineMSN | Submitted by: weejimmymcangus

"A lot of *witches* prefer the title of *pagan*, or in my case *pagan priestess*. We are healers. We are psychics." De Avalon told the officer that she was "a being from another world" with a "universal name" that she would not disclose: *"Your laws and penalties don't apply to me. I'm not accepting them, I'm sorry, I must go, thank you."* De Avalon then allegedly drove off while the officer's right arm was trapped in her side window."

[Read article...](#)

[Comments \(45\)](#)

### Drug War Without End Amen


The Nation | Submitted by: ditchley

"We are told of a War on Drugs that has no observable effect on drug distribution, price or sales in the United States. We are told repeatedly that it is a war between or against cartels, yet no evidence is presented to back up

Figura 33



Penny Postcards



More Postcards...

Syndication

RSS Feeds:

[Daily Rotten](#)  
[Dr. Sputnik](#)  
[Rotten Dead Pool](#)  
[Featured Maps](#)  
[More RSS...](#)

of killings are not investigated, that the military suffers almost no casualties and that thousands of Mexicans have filed affidavits claiming abuse, often lethal, by the Mexican army... Here is the US policy in a nutshell: we pay Mexicans to kill Mexicans, and this slaughter has no effect on drug shipments or prices."

[Read article...](#) [Comments \(30\)](#)

**Top Employees Rewarded With Prostitutes**

New York Times | Submitted by: ditchley

"DHB, which specialized in making body armor used by the military in Iraq and Afghanistan, paid for more than \$6 million in personal expenses on behalf of its CEO... Included were university textbooks for his daughter, pornographic videos for his son, plastic surgery for his wife, a burial plot for his mother, prostitutes for his employees, and, for him, a \$100,000 American-flag belt buckle encrusted with rubies, sapphires and diamonds."

[Read article...](#) [Comments \(22\)](#)

**Yet Another Undercover Russian Fleshpot**

The Smoking Gun | Submitted by: ditchley

"Anna Fermanova, 24, was arrested earlier this month when she returned to the United States after spending four months overseas. She was charged with "knowingly and intentionally" attempting to export "from the United

Figura 34

“Estadísticas del foro”, que enseña los datos relativos a las secciones en las que los usuarios registrados pueden interactuar, lo que no es exactamente un foro en realidad, indicando el número de días de actividad, el número de usuarios registrados y el número de comentarios “colgados” (Figura 36); “Editor”, en la cual se invita a los usuarios a enviar comentarios y consejos al equipo de *Rotten.com*, a utilizar la fuente RSS de “Hoy en la historia de Rotten”, a apoyar a “Rotten diario” comprando algo en la “La tienda de Rotten” o suscribiéndose a “Pornopolis”, a añadir historias, anécdotas e informaciones a la página indicando previamente las fuentes a los responsables de *Rotten.com* para que las confirmen, así como, aparte de proporcionar datos sobre la afluencia de lectores al susodicho sitio y de brindar los enlaces para

On Security

"They that can give up essential liberty to obtain a little temporary safety deserve neither liberty nor safety."

**Benjamin Franklin**

"Never has our ability to shield our affairs from prying eyes been at such a low ebb. The availability and use of secure encryption may offer an opportunity to reclaim some portion of the privacy we have lost. Government efforts to control encryption thus may well implicate not only the First Amendment rights of cryptographers intent on pushing the boundaries of their science, but also the constitutional rights of each of us as potential recipients of encryption's bounty."

**US Appeals Court Judge Betty Fletcher**

"The VCR is to the American film producer and the American public as the Boston Strangler is to the woman alone."

**Jack Valenti, MPAA**

"If you want total security, go to prison. There you're fed, clothed, given medical care and so on. The only thing lacking is freedom."

**Dwight Eisenhower**

"A black cat crossing your path signifies that the animal is going somewhere."

**Groucho Marx**

"WHO CARES ONE WAY OR ANOTHER IF THE GOVERNMENT SHOT MARTIN LUTHER KING? THE POINT IS I'M HUNGRY."

**Spigot, Jerkcity**

"I'm a bad motherfucker don't you know And I'll crawl over fifty good pussies just to get one fat boy's asshole"

**Stagger Lee, Nick Cave**

phone and said: "I need to do what I need to do. I'm going to get sick." He then put his fingers down his throat and *projectile vomited* onto the girl... The family has received offers from the team and complete strangers for tickets to future games, but "she does not want to go."

[Read article...](#) [Comments \(205\)](#)

**Thursday 29 July 2010**

**National Security Letter Expansion Sought**  
Washington Post | Submitted by: ditchley  
"The administration wants to add just four words -- "electronic communication transactional records" -- to a list of items that the law says the FBI may demand without a judge's approval. Government lawyers say this category of information includes the addresses to which an Internet user sends e-mail; the times and dates e-mail was sent and received; and possibly a user's browser history... What officials portray as a *technical clarification* strikes privacy advocates as an expansion of the power the government wields through so-called [national security letters](#). These missives, which can be issued by an FBI field office on its own authority, require the recipient to provide the requested information and to *keep the request secret*... The Justice Department issued 192,500 national security letters from 2003 to 2006."

[Read article...](#) [Comments \(40\)](#)

**SEC Exempted From Disclosure Laws**  
Fox Business Network | Submitted by: anonymous  
"The law exempts the SEC from disclosing records or information derived from "surveillance, risk assessments, or other regulatory and oversight activities." Given that the SEC is a regulatory body, the provision covers almost every action by the agency, lawyers say. Congress and federal agencies can request information, but the public cannot."

[Read article...](#) [Comments \(23\)](#)

**From The Gulf of Mexico to Kalamazoo**  
Detroit News | Submitted by: traditionology  
"Wednesday night, the EPA said it believes more than 1 million gallons of oil may have leaked into the river -- 181,000 more than [Enbridge Energy](#) has estimated... Enbridge has a history of problems with the pipeline and has been cited by the federal government for numerous compliance and safety violations in the past eight years." [*Map, photos*]

[Read article...](#) [Comments \(15\)](#)

**Constable Abuses Escort Perquisites**  
Jefferson City News-Tribune | Submitted by: cvran0

Figura 35

convertir “Rotten diario” en nuestra página de inicio, se anima a los navegantes asiduos del sitio a “linkar” y a dar a conocer sus páginas a conocidos y amigos (Figura 37); “Enlaces”, que agrupa justamente diversos *links*, todos curiosos o extravagantes, según el argumento genérico, los que atañen a las redes sociales, los que conciernen a la base de datos “NNDB”, los que conducen a secciones de *Rotten.com*, los que remiten a páginas de Estados Unidos, los relativos a los cómics, los que versan sobre música extraña, los que se centran en las imágenes y otros varios (Figura 38). Una vez terminadas todos los apartados ocupados por la columna gris izquierda

Accolades	
"Love the site guys, Daily Rotten is my homepage, I always check this for my news first. I also have to say that I've been enjoying rotten.com for years, and it has prepared me well for what I see as a paramedic. Thanks a ton, and keep up the great (but morbid) work!"	
"I like your news page. I can now pretend to be hitting this site for the information and not to rubberneck at other people's gruesome misfortunes. Just like my husband reads Playboy for the articles."	
"God, Liberals can't even keep their sorry-assed bias out Rotten.Com? I was hoping to find a truly unbiased source for... god ... anything! Liberal filth has even found its way even here..."	
"I like the new News format and the slow emergence of an actual conservative viewpoint however twisted....the good intentions of liberalism have enslaved millions but have now outright killed thousands."	
"I used to read slashdot, but you guys are much more entertaining. Plus I get the bonus of ya'all not being 'linux fags'. Keep it up."	
"You are doing an excellent job. I work at a news agency in Greece, and when looking for international news, we often look for stories in your site. I must admit I only used to come here to see pieces of dead people or animals and people fucking, but the news section is an excellent hub for weird and disturbing information."	
"The difficulty in determining what are legitimate Internet news sites and which online publishers do not have sufficiently high journalistic standards to qualify will doom ICRA, civil libertarians predict. After all, even <b>rotten.com</b> now features a news section, though the headlines do tend to run along the lines of <i>Postal worker jailed for flinging feces</i> . -- <b>Wired</b>	
Forum Stats	
Day: 1831	
Comments posted: 1,155,573	
Users registered: 17,983	
by the escorts, then pretended to be a customer... Once with the escorts, Pullen would identify himself as an officer, then demand money, sex or both by threatening arrest or the implicit threat of violence... Pullen told D.S. to give him all her money or get naked. When she offered money, Pullen told her, <i>"That was the wrong answer."</i> <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (16)</a>	
<b>Baby Bird Learns To Fly</b> Baltimore Sun   Submitted by: Anne_Ecdote "A 21-year-old Reisterstown woman threw her newborn baby out of a window last week, only for it to land safely in the bushes... When officers arrived at the house, they found blood all over the bathroom." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (15)</a>	
<b>Boy's Fancy Turns To Duck Death</b> Toronto Sun   Submitted by: pundit "An eight-year-old boy in Newfoundland and Labrador has admitted to killing a neighbour's pet ducks and hens about a month after the same boy admitted to killing another neighbour's pet dog... Hodder went to check on the birds and found some of them dead and injured in the yard where garden tools, including rakes, snow shovels and spades were strewn about." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (27)</a>	
<b>Dude: Tech Support Plunders Porno Pics</b> San Francisco Chronicle   Submitted by: Veggie "She first called Dell's toll-free support hotline in late December 2008 after realizing she couldn't locate a number of erotic pictures of herself she thought she had saved... <i>"I couldn't find them on my computer and that made me nervous. I didn't know where they went... I trusted him. I trusted him because he was a Dell technician. I watched him take the pictures out of my e-mail. I watched him."</i> Thus: "She was later informed that the racy photographs had shown up on a vulgar website established through a free hosting service." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (32)</a>	
<b>Too Many Bodies Litter Desert</b> New York Times   Submitted by: emptyhead "The Pima County morgue is running out of space as the number of immigrants found dead in the deserts around Tucson has soared this year during a heat wave... "We can store about 200 full-sized individuals, but we have over 300 people here now, and most of those are border crossers. We keep hoping we have seen the worst of this, of these migration deaths. Yet we still see a lot of remains." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (62)</a>	
<b>NBA Player Shot Dead In Memphis</b> Memphis Commercial Appeal   Submitted by: anonymous "Lorenzen Wright, a former NBA center, has been found dead in the woods in south Memphis... The 911 dispatcher heard a garbled male voice utter an expletive, then at least 10 gunshots. "Hello? Hello? Can you hear me?" the dispatcher asked. Then the phone went dead." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (16)</a>	
<b>Overboard With Happy Slapping</b> CNN   Submitted by: foreplay (Mandatory) "The fatal beating occurred on the evening of Sunday, July 17, the prosecutor's office said. Mazariego was sitting on a bench in an upscale neighborhood park area in Summit, New Jersey, when he was approached by the teenagers. The three allegedly attacked Mazariego and recorded the assault with a cell phone camera." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (16)</a>	

Figura 36

<b>Editor</b>	
<p><b>Feedback</b> If you like this page, hate it, or would like to suggest changes, <a href="mailto:staff@rotten.com">staff@rotten.com</a> is listening. This page is somewhat different from what we usually offer, so please do send your feedback.</p> <p><b>RSS</b> Daily Rotten now available in <a href="#">RSS</a> flavor.</p> <p><b>Help Support Daily Rotten</b> To this end, you may wish to visit the <a href="#">Rotten Store</a> or register for <a href="#">Pornopolis</a>. Thank you for helping to keep the lights on.</p> <p><b>Adding Stories</b> If you are a rotten newshound and you would like to suggest a story, visit our <a href="#">submit page</a> to send us the URL. Stories that are accepted will have your name credited.</p> <p><b>Viewership</b> On the first full day this page went live, 100,000 people visited this Rotten News page. Of course that was the day after the WTC attacks, so that number is somewhat distorted. Right now this page gets between 50,000 and 75,000 people every day. First story posted on <a href="#">November 22, 1999</a>.</p> <p><b>Linking</b> We encourage everyone to link to this page; if you like it, others probably will as well.</p> <p><b>Home</b> <a href="#">Make Dailyrotten your start page</a></p>	<p><b>Abuser Feeds Hungry Offspring</b> New York Daily News   Submitted by: scarred 4 life "Santiago turned the Dallas bathroom into his own torture chamber last summer, beating the children with broomsticks and belts, denying them food and sexually assaulting the girl. She testified that he forced her to put her brother's feces in her mouth and continuously raped her and beat her brothers... When the children were found, their ribs and spines poked through their skin. The youngest boy weighed less than 30 pounds." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (12)</a></p> <p><b>88-yo Nazi Could Be Tried As Minor</b> Wire Services   Submitted by: Veggie "Kunz was 20 years old when he allegedly started working as a guard at Belzec in January 1942. According to German law, people between 18 and 21 can be brought to trial either as minors or adults... While Kunz ranked fairly low in the Nazi hierarchy, he is among the top most wanted due to the large number of Jews he is accused of having a role in killing -- which the prosecutor's office in Dortmund puts at 430,000." [Gives new meaning to that lousy old 88/14 schtick] <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (21)</a></p> <p><b>Zoo's Endangered Panda Gassed</b> Now Public   Submitted by: Hubito Machogrande "Quan Quan, a 21-year-old giant panda kept at China's Jinan Zoo, died in the hospital after getting gassed with carbon monoxide and chlorine... The mixture of gases caused Quan Quan's lungs to collapse. The gas ended up in Quan Quan's living area because the zoo shares a ventilation system with a former air raid shelter, which the gas was meant to disinfect." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (10)</a></p> <p><b>Freon Huff: Wrong Way To Beat Heat</b> WPLG Local 10   Submitted by: gargoyl1 "15-year-old Gray, was found slumped over the air conditioning compressor outside their home. He died after huffing or inhaling the refrigerant right out of the AC compressor, investigators said. The refrigerant had displaced the air in his lungs, and Gray suffocated." <a href="#">Read article...</a> <a href="#">Comments (14)</a></p>

Figura 37

de la página "Rotten diario", dicha columna sigue vacía hasta el final de la página. Pasando ahora a tratar la parte derecha de dicha página, la columna tiene al lado, pegado por toda su longitud, un marco rectangular blanco que alberga todas la noticias estrafalarias, grotescas y violentas que los navegantes asiduos de *Rotten.com* llevan a la atención del equipo responsable del mismo sitio para que las publique [Figura 27 (a), Figura 27 (b), Figura 27 (c), Figura 27 (d), Figura 27 (e), Figura 27 (f)]. Antes de que empiecen las verdaderas noticias, aparece la fecha hodierna en fuente *Verdana* 18, en color negro y en negrita, con debajo la nota, siempre en *Verdana* pero de tamaño 10, "Propón una historia para publicar", donde "Propón una historia" en un enlace que, si "clicado", lleva hasta un formulario con diferentes campos a rellenar y un botón para efectuar el envío al equipo







de *Rotten.com*. Aún más abajo un aviso, igualmente redactado, afirma: “¿Quieres ayudar Rotten diario? ¡Compra un bono en Pornopolis! Más noticias en Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, donde “Pornopolis” es un *link* hacia el sitio homónimo y “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik” es otro enlace a la página llamada de la misma forma (Figura 29). Sucesivamente, uno detrás de otro, se leen los comienzos de las diferentes noticias, agrupadas según la fecha, en orden cronológico descendente, abarcando aproximadamente la última semana, dependiendo del número de noticias que comparecen cada día. Cada noticia se compone de un titular, en fuente *Arial* de tamaño 13,5, dotado de dos indicaciones debajo, en fuente *Verdana* 10, divididas por un guión vertical: una corresponde a la fuente digital de la cual se ha obtenido la información, otra pues al nombre del usuario que ha señalado la noticia. Sigue el cuerpo de la noticia, su primer párrafo normalmente, largo desde la cinco hasta las diez líneas y escrito en *Verdana* 11. Al cabo del párrafo se presentan dos enlaces, en fuente *Verdana*, uno de color negro, tamaño 12 y colocado a la izquierda, el otro de color rojo, tamaño 11 y puesto a la derecha: el primero es “Lee el artículo” y remite a la fuente digital originaria en la cual puede visionarse el artículo entero, el segundo es “Comentarios” y conduce hacia una página que ilustra todos los comentarios dejados por los usuarios registrados. Al final extremo de la página, dentro del marco rectangular blanco y situado inmediatamente después de la última noticia, apoyado en la izquierda se ve el enlace “Archivos de Rotten diario” (Figura 39), en *Arial* 13,5, “pinchando” el cual se accede a páginas que recogen el material perteneciente a los años precedentes hasta el 1999. Para finalizar definitivamente la descripción de la parte inferior de la página “Rotten diario”, hay sólo que comentar la presencia de un borde de color gris más oscuro que abarca, por todo lo ancho, la columna gris y el marco rectangular blanco, que se hallan pegados la una al lado del otro: en el interior de tal borde se lee, a la izquierda, en fuente *Verdana* 10, “Copyright 2010 Soylent Communications”, mientras que a la derecha, maquetados de la misma idéntica forma,

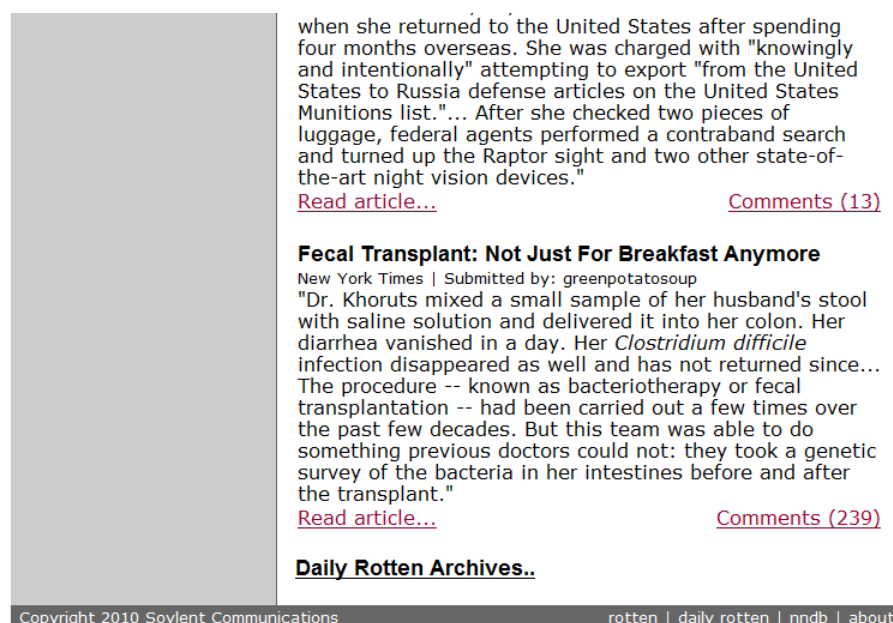


Figura 39

Se encuentran cuatro enlaces separados por guiones verticales, a continuación: "rotten", que dirige a la *home page*, "rotten diario" que remite a la parte alta de la misma página "Rotten diario", "nndb" que envía hacia la base de datos de personajes públicos, e "Informaciones" que permite acceder a una página destinada a ofrecer informaciones acerca de la situación legal de *Rotten.com* ante la ley, expresando asimismo su concepción de la libertad de expresión (Figura 40). Dejemos la transcripción literal e integral del texto publicado para cuando se trate la cuestión legal que concierne la actividad de *Rotten.com* y ciñámonos de momento a la estructura de la página: sobre un fondo completamente blanco, después del título "Acerca de @ rotten punto com", en *Times New Roman* 18, y del subtítulo "Un archivo de ilustraciones perturbadoras", con la misma fuente pero de tamaño 10, se presenta el texto en *Times New Roman* 12, adosado a una estrecha banda vertical que recorre toda la página, de color negro y no justificado. El texto finaliza con un enlace a manera de "firma" personal del equipo de *Rotten.com*, "staff@rotten.com", que una vez "clicado" abre automáticamente la ventana del programa de correo electrónico *Outlook*

## about @ rotten dot com

An archive of disturbing illustration

Rotten Dot Com is the Internet's preeminent publisher of disturbing, offensive, disgusting, yet extremely compelling content. Founded in 1996 after the enactment of the Communications Decency Act, our mission is to actively demonstrate that censorship of the Internet is impractical, unethical, and wrong. While the CDA was ruled unconstitutional in 1997, and similar laws have come and gone, we continue to serve as a haven for free speech of a most controversial nature.

More than 200,000 people visit rotten.com every day. There are no exhibits displayed on the front page; users must select the title they wish to view. It is in this manner that individuals voluntarily subject themselves to intense media that challenge both their tolerance for the grotesque and their will to look away.

The First Amendment encompasses not just our right to speak, but our audience's right to listen. Laws that seek to impede or prevent our publications from being available to everyone who wishes to view them are as abhorrent to the Constitution as any form of direct censorship. The public has a right to select and consume what it pleases.

Over the years, Rotten has been the subject of countless news stories worldwide, the Howard Stern Show, investigations by the FBI and Scotland Yard, as well as congressional testimony. In the state of Florida, our website was used as justification for new legislation barring the public release of autopsy photos following Dale Earnhardt's death. Rotten has been threatened by the German government and has endured legal threats from large corporations including Coca-Cola, Mattel, and Pillsbury.

Through it all we have managed to survive and take on additional projects, including hosting BonsaiKitten.com, a highly controversial, satirical website evicted from MIT servers and commercial Internet service providers that has received refuge on our network.

Rotten remains a vigilant defender of civil liberties for all, for as long as we are able.

[staff@rotten.com](mailto:staff@rotten.com) / Rotten Staff

More information:

- [a few words on obscenity](#)
- [frequently asked questions](#)
- [some press clippings \(woefully incomplete\)](#)
- [legal threats](#)

September 10, 2001  
Mountain View, California

[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 40

*Express* para enviar un e-mail. A ello sigue la indicación, maquetada siempre de la misma forma, “Más información”, que presenta un listado de viñetas con cuatro frases “linkadas”: “unas palabras sobre la obscenidad”, “las preguntas más frecuentes”, “algunos recortes de prensa (terriblemente incompletos)”, y “amenazas legales” pueden “pincharse” y nos trasladan a secciones que analizaremos en detalle poco más adelante. A continuación del listado de viñetas se lee una especie de encabezado a pie de página que reza: “10 de septiembre de 2001, Mountain View, California”. Justo abajo, pero centrado, el *link* para volver a la *home page* “[vuelve a rotten.com]”. Retornemos rápidamente a la página “Rotten diario” de la cual nos movemos para examinar los últimos particulares estructurales. Queda por mencionar exclusivamente el hecho de que en la parte alta de la página [Figura 27 (a), Figura 29], inmediatamente debajo de la banda introductoria que constituye un encabezamiento icónico (Figura 28), pegadas justamente encima de la columna gris y del marco rectangular que están unidos, se hallan cinco pestañas grises “clicables”, con la letra de color blanco y en negrita (Figura 29): la primera es “rotten” y remite a la *home page*, la segunda es “rotten diario” y conduce a la página homónima, la tercera es “cuchillos de carnicero”, la cuarta es “porno”, ambas relacionadas con secciones específicas que pronto indagaremos, y la quinta es “nndb” que envía a la base de datos ya consabida.

Dispongámonos, pues, a subir un nivel jerárquico de la estructura de *Rotten.com* para reanudar la descripción analítica del mini-listado “Secciones” (Figura 11), presente en la *home page* y aún pertinente a su desarrollo vertical. La cuarta sección del mini-listado es “La librería de Rotten” (Figura 41). Antes de que empiece realmente la página, encima de una fina línea horizontal gris, se visualiza esquemática y gráficamente la transición a la presente sección con un esbozo de directorio limitado a “rotten > Librería”, escrito en fuente *Times New Roman* de tamaño 10 y con la palabra “rotten” que representa un *link* a la *home page*.

## ROTTEN LIBRARY

Welcome, friends, to the Rotten Library, an unforgettable collection of all that mankind swore to forget, but which we have trapped in agonizing clarity to remember always. Step carefully and remember the location of the eyewitness stations as we present to you the lowest that we have traveled and the worst of what we have become. Enjoy! And remember the words of our head librarian:

*"We are all in this together, but we all die alone."*



---

[Pornopolis](#) | [Rotten](#) | [Faces of Death](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 41

Más allá de la línea horizontal gris encontramos el título de la sección, “La librería de Rotten”, redactado en fuente *Arial Narrow* 16,5, de color gris y centrado, bajo el cual se halla el epígrafe a seguir, en *Times New Roman* 10, centrada y de color negro: “Bienvenidos, amigos, a la Librería de Rotten, una inolvidable colección de todo lo que la humanidad juró olvidar y que sin embargo nosotros capturamos con lucidez dolorosa a fin de que se recuerde siempre. Moveos con cuidado y tened a la vista dónde guardasteis el colirio, ya que os demostramos lo bajo que hemos caído y lo peor de en que nos hemos convertido. ¡Disfrutad! Y acordaos las palabras de nuestro bibliotecario: *Todos estamos juntos en esto, pero todos moriremos solos*”. Después del epígrafe se suceden dieciocho iconos, colocados en cuatro filas

de cuatro más una de dos: “Novedades”, “Cultura”, “Arte”, “Medicina”, “Crimen”, “Viaje”, “Lo oculto”, “Fenómenos de feria”, “Lenguaje”, “Criptozoología”, “Sexo”, “Simbolismo visual”, “Conspiración”, “Religión”, “Muerte”, “Engaños”, “Historia” y “Biografías”. Dieciseis de estos iconos son carpetas amarillas, las típicas del sistema operativo *Microsoft Windows*, mientras que dos poseen un aspecto particular: el icono “Medicina” cobra la forma de un caduceo azul, rojo y amarillo, esa varilla a la que se arroscan dos serpientes con dos alas en su extremidad, atributo del dios Mercurio asociado al arte médico; en cambio el icono “Muerte” se trasmuta en una cruz de un sepulcro cementerial en blanco y negro, obvia representación del fallecimiento. Debajo de los antedichos iconos, separados del resto de la página por una sutil línea gris horizontal y divididos entre ellos mismos gracias a breves guiones verticales, se encuentran cuatro links: “Pornopolis”, que conduce hasta el sitio Web pornográficas ya citado muchas veces, “Rotten”, el mismo enlace de siempre a la *home page*, “Las caras de la muerte”, que lleva a la sección “Shockumentary” ya analizada, y finalmente “Desnudos Famosos”, otro *link* hacia el sitio *partner* que ofrece contenidos eróticos y especialmente imágenes de *vips* desnudos. Cada icono, carpeta, caduceo o cruz que sea, es un enlace que envía a páginas ricas de contenidos claramente relacionados con el argumento expresado por el nombre del icono mismo. Estas páginas presentan una maquetación muy sencilla y descarnada, análoga por estructura y uso de las fuentes a la de la página principal, todas asimismo con la representación gráfica del directorio de navegación colocada en la parte alta y con los mismos enlaces en la parte baja, algunas con un título que repite el del icono provisto además de comentario (Figura 42), otras con una breve introducción (Figura 43), la mayoría enseñando solamente un listado de viñetas con numerosos enlaces seguidos (Figura 44), los cuales a su vez remiten a páginas más específicas a menudo dotadas también de imágenes (Figura 45).

La quinta sección del mini-listado “Secciones”, el segundo de los tres mini-

## LANGUAGE

---

- [The -GATE suffix](#)
  - [The Finger](#)
    - [The Strange Case of the Shocker](#)
    - [Origin of the finger](#)
  - [Artificial Languages](#)
    - [Esperanto](#)
  - [Insult](#)
  - [Racial Slurs](#)
- 

[Pornopolis](#) | [Rotten](#) | [Faces of Death](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 42

## SIDESHOW

Before video transmissions enabled the conveyance of freakery world-wide, and before we understood (generally) that bizarre monsters didn't lurk in every corner and within every forest, the world was a scary place. Sometimes we bled and didn't understand why, and other times we'd happen across a person with a strange ailment and think it was the work of spirits or from a strange sin. But while we didn't know *why* it all happened, we still wanted to *see it*. And it wasn't that hard for someone to figure out that if he came upon a person with an obvious defect, others might *pay money* to see it.

Thus was born the Freak Show, a display of human (and non-human) grotesquery that travelled the countryside, offering a glimpse at what we might otherwise never see, or want to see.

---

- [Siamese Twins](#)
    - [Chimeras](#)
    - [Chang and Eng](#)
  - [Eccentrics](#)
    - [Animal Hoarding](#)
  - [Elephant Man](#)
  - [Clowns](#)
  - [Le Petomane](#)
  - [Fire Walking](#)
  - [P.T. Barnum](#)
- 

[Pornopolis](#) | [Rotten](#) | [Faces of Death](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 43



Figura 44

listados que ocupan la parte inferior de la *home page*, se llama “FAQ”, acrónimo inglés que sintetiza la expresión “*Frequently asked questions*”, en castellano “Las preguntas más frecuentes”. Dicha sección refiere las preguntas más frecuentes o raras y fuera de lugar que efectivamente los usuarios han hecho al equipo de *Rotten.com* a lo largo de los años, y se encuentra en una página de fondo blanco que luce el título negro “Faq @ rotten dot com”, en fuente *Times New Roman* de tamaño 18, seguido por la palabra “rotten.com”, del mismo color y fuente, pero de tamaño 10, bajo la cual destaca el epígrafe “Parte I - Preguntas Más Frecuentes”, de color azul, en fuente *Arial* 13, 5 y en negrita [Figura 46 (a), Figura 46 (b), Figura 46 (c)]. En este primer apartado de la página, “Parte I – Preguntas Más Frecuentes”, se transcriben, divididas por un segmento horizontal gris separador, las preguntas asociadas a sus respuestas correspondientes, ambas escritas en negro y en fuente *Times New Roman* 12. Las primeras están marcadas y anticipadas por una “Q.” roja (*question*, es decir “pregunta”), las segundas por una “A.” gris (*answer*, o sea “respuesta”). Algunas preguntas visualizan también imágenes o fotografías relacionadas con el tema. A continuación, en



la misma larga página, sin solución de continuidad, encuentran lugar el segundo y el tercer apartado, respectivamente titulados “Parte II – Preguntas

[rotten](#) > [Library](#) > [The Occult](#) > [Palmistry](#)

---

PALMISTRY

There is a long tradition of human beings trying to unravel the future through virtually every imaginable means. And in almost every form of divination, there is a grain of common sense.

[Tarot](#) can be said to invoke Jungian archetypes to characterize the elements of our perception of the universe. The I-Ching is in many respects a reasonable model of processes in physical systems. Seeing the future in dreams is surprisingly feasible in a world where [Quantum Physics](#) applies. You can even construct a decent-sounding (albeit intellectually flimsy) rationalization for the general concept of [Astrology](#) under the auspices of chaos theory.

Palmistry, alas, is the red-headed stepchild of divination systems. There's just no good reason to think it might work — no matter how loosely you apply the strictures of 'science.'

What it lacks in credibility, palmistry makes up for in drama. There's nothing quite like reading palms for a moment of drama — especially if you happen to be a mysterious gypsy with a husky Marlene Dietrich-style voice.

The theory itself is pretty basic. The lines on your hands are said to describe important elements of your life, ranging from your success in love to your allotted span of years. It's a great romantic notion.

Now, in vaguest principle, some of this information is in fact encoded in your body somewhere, whether it be your DNA, your neural pathways or simply the stiffness of your arteries. However, you'd be hard-pressed to find anyone who can explain why these characteristics would manifest themselves as creases on your hand, or why any given person should be particularly qualified to judge the content of these creases.

Most estimates of the origins of palmistry run back about 3,000 years, which is probably a low estimate since people had hands for a long time before that. It's known to have been practiced in China, Egypt and India, at the very least.

There are various lines on the hand which supposedly chart the days of our lives (much like sands through an hourglass). The most famous of these (and the most frequently consulted by 9-year-olds first discovering the exciting world of alternate spiritualities) are the life line (life expectancy), heart line (success in love, or lack thereof) and a few hatch marks down the side of the hand which are supposed to indicate how many children one may expect.

If the practice of palmistry pretty much stopped there, it would no doubt rest in the same general category as the scientific pursuit of how to break your mother's back by stepping on sidewalk cracks (an area surprisingly neglected by most major university programs).

But there's soooooo much more. And what's really fascinating is just how pedantic and tedious most of it is. Virtually every mark you can find on your hand is charted to some portent of meaning by one person or another.

It's tempting to throw the 'New Age' shur over the whole mess of practitioners and move on, but the practice of palmistry differs from the mess of New Age practices in that it never really went out of style so that it could have a proper renaissance. Like tuberculosis, it's just always been there. The Catholic Church banned palmistry during the Middle Ages, but at the same time embraced it as a method of finding [witches](#) to burn. Through the 17th, 18th and 19th centuries, the practice was commonly accepted, and even studied in universities as a form of [Physiognomy](#).

Persisting into the 20th century with little dampening of enthusiasm, the adherents of palmistry did at least pick up some pointers from the birth of the New Age movement in the 1960s. Those wishing to learn more about reading palms may now treat themselves to thousands on thousands of pages of hifalutin verbiage which purports to explain how it could possibly be that these tiny lines on your hand could portray your life in any reasonable way.

Centuries ago, the sages of India established a system of knowledge stemming from the Vedas, the earliest sacred Hindu writings. They studied the hands as a means to unveil and understand the self and relationships with others. They saw that the unique patterns of lines and signs in the hand come into being as a direct result of the way we think. Just as a pebble thrown into the water creates ripples, so our thoughts create similar effects.

The first rule of the New Age: When it doubt, it comes from the Vedas.

Viewed by many as an extremely useful tool, organizations such as Scotland Yard and the French police currently use palmistry and the study of hands for detecting criminals.


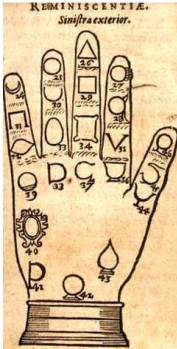

The above apparently refers to the practice of fingerprinting, which is hardly the same as palmistry. But try telling these schmucks. And how about this one?

Hand reading gives us instant, easy access to the person within, so that we no longer have to take the people in our relationships at face value, leaving us wondering if we really know them at all. The hands give us access to the inner person, allowing us to see strengths and weaknesses, behaviour patterns, things that have affected us in the past, how we feel right now, and what we might be doing or feeling in the future. We can see ourselves as we really are, allowing us to really step back and see ourselves as others see us! No hiding! No pretending! The hands do not lie!

Yes, you can't trust anyone, the fucking bastards! Thank god you can surreptitiously read their palms, pry into the deepest corners of their psyches, learn their weaknesses and secrets, then use this knowledge to keep them firmly enslaved to your almighty will! Now THAT'S good thinking! Even more telling are the writings attempting to legitimize palmistry with records of its historical appeal and current popularity. One widely reprinted 'history of palmistry' demonstrates not only that palm readers can't spell or perform simple grammatical functions, but that they aren't even bright enough to spellcheck material before lifting it from someone else's site on the Internet.

"The practise (sic) of palmistry was unfortunately (sic) forced underground by the catholic (sic) church who (sic) branded it devil worshipping (sic). ... Professional (sic) palmists can be found reading palms in every country in the world. Pick up almost any copy of a womens (sic) magazine and there is some information on palmistry." (A Lexis-Nexis search of magazines published over the last three years did not seem to bear this latter claim out.)

In a world where beliefs such as [Scientology](#), [Homeopathy](#) and even [Mormonism](#) are comfortably ensconced within the acceptable range of beliefs held by people outside of institutional settings, it has to tell you something when a belief like palmistry (or physiognomy in general) finds its niche catering to the lowest common denominator. If something is too flaky for even Tom Cruise, Kirstie Alley or Priscilla Presley to publicly espouse it, it's got to be pretty damn flaky.



[Pernopis](#) | [Rotten](#) | [Faces of Death](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 45

## Part I - Frequently Asked Questions

**Q.** Where do you get your pictures?

**A.** Everywhere! People send them to us, sometimes we buy them, people hunt for pictures for us, and also we acquire reference materials that contain them. Occasionally, we will even take pictures ourselves.

**Q.** Are they real?

**A.** Yes, the pictures that appear to be dead bodies are in fact real. If a picture is represented as humor, such as the "Circular File" exhibit, then anything goes. We see a lot of fake pictures, and can spot them fairly easily. Real pictures of this nature aren't particularly rare, they are merely hidden from the public in most cases.

**Q.** When did you start Rotten?



**A.** In late 1996, I wrote a program to spit out all Internet domain names that weren't registered yet but were in the dictionary. This one was one of about a dozen generic words that I took, and the site actually started as a "what should I do with this domain now that I blew a hundred bucks on it" exercise.

**Q.** Why do you do it?

**A.** Our staff loves to upset people, it keeps our stools regular. Since the site has actually acquired a life of its own, it really is out of our hands. Well, that's true until we switch to an adult contemporary music format.

**Q.** Aren't you ashamed?

**A.** No, not really. We don't really show anything that the major television networks don't show you, it's just a matter of degree. Perhaps when CNN admits its shame, so will we. They make a fortune on the misery of fellow man, and few complain about that.

**Q.** You are going to burn in hell.

**A.** God I hope so, I couldn't stand another hour of peaceful contemplation accompanied by insipid harp playing. But there isn't any part of the Bible that has anything to say about running this kind of website. People tell us this, we ask them to find supporting verses (we will even let them use Old Testament fire and brimstone) and then we never hear from that person again. Because, there simply are no Bible passages to support this viewpoint.

**Q.** Oh I love your site but I'm offended by a particular picture. Please take it down.

**A.** Different people have different triggers, so we will often receive a complaint like this. Well, many of our pictures receive complaints like this, honoring them all would make us boring. If you send us such a message, it isn't likely we will listen to you. Just move along.

**Q.** Do people claim to find people they know in pictures?

**A.** Yes, from time to time that happens. Sometimes we know exactly where a picture came from, and someone in a totally different place will claim that a particular picture is a relative. In fact multiple people have claimed to know the circumstances of the exact same picture, and this is of course nuts. If you see someone you think you know, it is highly likely that it isn't that person.

**Q.** What's the story behind that "Motorcycle" pic?



**A.** We have to admit the "motorcycle" pic has caused a lot of email, it being one of the most disconcerting things people have ever seen. We called it "Motorcycle" because it arrived as motorcycle.jpg, but it is more likely an attempted shotgun suicide. The man lived. An attorney wrote us demanding that we take the picture down, but was unable to provide enough details for us to comply with his request.

**Q.** Can't you provide more details about pictures?

**A.** Often, unfortunately, we can't. When we end up with a police photo, or whatnot, there is generally no accompanying documentation. It's great when we do have such information, but because our sources are secretive, shady, or even completely anonymous, the best that we can do is just show the picture.

**Q.** Do you ever take stuff down for legal reasons?

**A.** Yes. If a sufficiently compelling argument is put forward by a duly licensed attorney, we have been known to remove images. Is that selling out? Maybe. It just isn't worth fighting most battles, particularly with Goliath corporations. We'll just put up different pictures. Any demand to remove pictures had better have at least some merit though, we haven't removed all pictures or features that have been demanded of us.

**Q.** Why aren't you in jail already?

**A.** The founding fathers of the United States had the foresight to provide us with loopholes to excuse our bad behavior. By not violating any criminal codes, somehow, we manage to stay out of jail.

**Q.** Is Rotten a hate site?

**A.** No, of course not. We love everyone! Especially you! There might be a bit of self-loathing mixed in however. Our self-esteem committee is working on that one.

**Q.** Where can I submit pictures?

**A.** You can email digital pictures to [publicity@rotten.com](mailto:publicity@rotten.com). High quality JPG's are the preferred format, but any format will be taken if necessary. If you have original pictures or materials to send, Rotten.com, PO Box 4436, Mountain View CA, 94040, USA. We love receiving your weird photos, zines, or artwork in the snail mail. Good stuff gets a t-shirt in return, mediocre stuff gets laughed at!

**Q.** Do you have tattoos?

**A.** Yes, finally. Look [here!](#)



**Q.** How much traffic does Rotten.com get?

**A.** We get about 15 million hits a day, this totals 250GB of downloads during that period. About 250,000 unique individuals will visit the site during the course of a day. It's quite insane. According to the PCDATA web using figures, Rotten is more popular than the New York Times website.

**Q.** We want to advertise, do you accept banners?

**A.** Fuck off and die. Banners are an abomination unto the lord; were we to display graphic banners as some trashy porn sites do, we would lose our innocence and purity.

**Q.** Can I link to rotten.com?

**A.** Sure! You don't have to ask. We encourage everyone and anyone to link to us and spread the word. Spraypaint our URL on city buses, carve it into school desks with your switchblades, and splash it on hacked webpages. Free t-shirts to anyone with rotten.com tattoos.

**Q.** What happened to the story about Princess Diana?

**A.** It's [here](#), we took the link off the main page because it's old news now. Really, really old news.

**Q.** I have a picture of Kurt Cobain! [enclosed]

**A.** It is highly unlikely that the picture is of Kurt Cobain, since we had a copy of it long before he ever killed himself.

**Q.** How do you think someone would feel if their dead body was posted up on the internet?

**A.** I would think they feel nothing, what with being dead and all.

**Q.** Do you do interviews?

**A.** Rarely. If you are a well established organization and want to fly me somewhere, I might do one. Up until this point I have shunned nearly all media attention -- exception of the New York Times -- but I think I am more open to this sort of discussion than before.

**Q.** That is you with the bird, just admit it.

**A.** God, how do these rumors get started. My penis is prettier, and my bird is prettier. Just ask anyone who's seen them both.

**Q.** Are you single?

**A.** Well, DUH.



## Part II - Less Frequently Asked Questions

**Q.** You people are lunatics! (sic) I can't believe putting junk like this on AOL! I am going to notify AOL if you don't write back!

**A.** I'm sure AOL would love to hear from you.



**Q.** Your caption for the jpg here reads, "nothing offends a chinaman more than calling him a chink". I'm sure a Chinese person prefers not to be called a Chinaman as you have, moron.

**A.** Look up "facetious" in the dictionary, sir.

**Q.** I don't understand how you people can continue live with yourselves after condoning a site which praises death, murder, and suicide.

**A.** We praise murder and suicide? That's news to us. Perhaps you are delusional. Therav?

**Q.** Me and several people viewed your site and saw some disgusting photos. Being a Catholic I am totally disgusted and appalled, at a photo you have on your site showing a drawing of a young boy giving a blowjob to Jesus Christ. You people at rotten.com are truly sick jackasses that should have their heads examined. You can say what you want about me after seeing this message, you see I don't care. But there are alot of decent folks who think that your crap is not humorous at all.



**A.** That drawing is from a religious text. Your filthy mind turned it into what you saw, not ours.

**Q.** Why do you put up a website that are shown perforate people by pistols and shotguns? [disjointed English in an email from Germany]

**A.** Why do you live in a country that exterminated Jews?

**Q.** I have been to your web site a few times and I don't see how you can do that to people who have passed on, especially children! I think the elephants and things that people may have never seen like that are pretty nasty but interesting none the less. I think what you are doing is horrible how could you show these dead bodies 'no' how dare you show these dead bodies. Why are you showing them for people to have a good laugh or for people to get grossed out. I accidentally came across the dead child photo and it almost brought me to tears. My sister in law showed me, before I could reject, the picture of the dead child with his jaw ripped off. I lost sleep for three days not only because of what happened to that poor child but that some sick person would publicize something like that. I hope you realize what you are doing is wrong before you meet your maker, he may not be very forgiving of this.

**A.** Why on earth do you keep visiting if you find it so upsetting?



**Q.** Hello! Obviously you in the photography section do not know what in the hell you are taking pictures of. The President was giving the sign of "I Love You". If you ask any intelligent person who has ever studied American Sign Language to any degree will tell you that it is not the sign of satan. It is "I Love You". The sign of satan requires that the thumb be tucked. If you will notice in your carefully taken photo, it is sticking out! This otherwise is an awesome site and I visit often and refer friends to it. I realize you must have had a brain-fart. I happen to be fluent in sign language by the way.

**A.** We've received many dozens of complaints from sign language aficionados over the years regarding that picture, we just leave that picture up to irritate them. It works very well.

**Q.** I was wondering how on earth your site hasn't been banned, and how on earth you people sleep at night knowing that your opening giving the world access to this brutal imagery you have on display. What you are showing is quite blatantly illegal. I guess you people are intelligent as I understand this site has been around for some time and until now you have gotten yourselves out of trouble when necessary. I feel I should warn you that I intend to investigate ways in which I can help have this site closed down. The problem is that anyone could stumble across this site accidentally, like I did, and that includes kids, and besides anyone who takes pleasure in this depravity needs help, which I am sure includes all those involved at your site. I would appreciate a response to this in which I want you to attempt to justify your ideas and site content to me. Fuck you all you cowardly, depraved, twisted, evil, thoughtless, incompassionate monsters.

**A.** Our content is clearly labelled for what it is -- and this is not required under \*any\* U.S. law, nor can it be -- and also, we don't have any pictures on our main page, also not required by law. If you go to our page and click on a link, it's your fault, you asked to see it. Now as to the fact that you don't like the pages, I'm sorry. It is not a crime. We still do have the 1st amendment. These pictures aren't any different than what you see in mainstream media, just we show you a lot of them at once. So while we will continue to wallow in our depravity, you'll just have to be awake nights. Oh well! Cheers.



**Q.** I can't believe you guys put that one in of the baby. I was at a party last night and we were laughing at all of them and then that came up. My daughter passed away at the age of 20 days of AIDS and that just grossed me out. Please take it off. Thanks, Andrea.

**A.** Okay, story straight -- you were at a party... laughing at other people's misfortune... and then were reminded of your own. Oh the irony.

**Q.** Hi, I just wanted to ask you obviously very sick, thoughtless human beings whether God plays a role in your life at all. The immoral, sick, disgusting, corruptive, horrible, sinful, evil stuff that you put up for all to see shows me the horror that exists within the human mind. Do you not want something better for yourselves? You are all human beings and every pathetic move and action that you make is viewed by some beautiful being that put us here. Why would you create something as horrible as your website and let other human beings have access to it when you very well should know what a vulnerable existence we have? Anything bad can pollute and influence and corrupt and hurt us. This is the existence that we have created for ourselves but it is not the existence God wants us to live. He wants us to be happy, to show love and kindness to one another, to help one another out whenever we can, and what you're doing is sick and disturbing and only takes human existence further and further away from He who had put us here. This world and existence is not ours, so please be more kind and loving and respectful with your actions. A site called www.rotten.com with all its sick horrors should not exist. Please get rid of it and start spreading LOVE and beauty with all that you do. Thank you and remember, God loves you so please try and make Him proud of us and worthy of having been brought into existence. And don't forget...you have been touched by an angel.

**A.** This truly does bring a tear to my eye. In fact I am reminded this moment of Psalm 137:8, "O Daughter of Babylon, doomed to destruction, happy is he who repays you for what you have done to us - he who seizes your infants and dashes their brains against the rocks." Rejoice in the Lord.

## Part III - Contact

Thanks for listening. The rotten staff can be reached at [publicity@rotten.com](mailto:publicity@rotten.com). In the meantime, new items will be added to this page as issues warrant.

In particular, email is subject to ridicule; we'll also be going through old email looking for a few gems.

[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 46 (a)

Figura 46 (b)

Figura 46 (c)

Menos Frecuentes” y “Parte III – Contacto”, maquetados, además de la misma idéntica manera que el primer apartado. No obstante, si “Parte II - Preguntas Menos Frecuentes” luce los mismos colores, fuentes y estructuras que “Parte I - Preguntas Más Frecuentes”, en cambio “Parte III – Contacto” no presenta preguntas y respuestas, sino un breve comentario que entre otras cosas proporciona un enlace para contactar con el equipo de *Rotten.com*, más exactamente “[publicity@rotten.com](mailto:publicity@rotten.com)”, que activa la ventana de *Outlook Express*. Como de costumbre, al cabo de la página y de los tres apartados hay un *link* de remisión a la página de inicio: “Vuelve a Rotten.com”. El apartado “Parte I – Preguntas Más frecuentes” contiene preguntas tales como: “¿Dónde encontráis vuestras fotos?”, “¿Son reales?”, “¿Por qué lo hacéis?”, “¿No os da vergüenza?”, “¿Podéis proporcionar más detalles acerca de las fotografías?”, “¿Alguna vez tuvisteis que quitar una fotografía por razones legales?”, “¿Por qué todavía no estáis en la cárcel?”, “¿Concedéis entrevistas?”. El equipo de *Rotten.com* responde, respectivamente y con mucha ironía, que muchas personas envían fotos espontáneamente, que poseen una división de “cazadores” de fotografías, que algunas se compran o muy rara vez son ellos mismos los que disparan las fotografías; que las fotografías son reales, a menos que no se presenten con una clara actitud humorística, que iconos de tal naturaleza no son nada raras; que el equipo lleva esta actividad porque le encanta estremecer a las personas, aunque, la verdad, el sitio Web ya ha adquirido vida propia y se le ha escapado de las manos; que no le da vergüenza ninguna, que no hace sino enseñar lo mismo que enseña la cadena CNN, pero en un nivel diferente, y que cuando la misma cadena admita que su labor es una vergüenza, entonces éste hará lo mismo; que, desgraciadamente, muy a menudo no cabe facilitar más detalles dado que las fotografías suelen llegar sin documentación adjunta, que es normal si se considera que las fuentes son casi siempre anónimas, secretas y “delicadas”; que a veces tuvo que quitar algunos contenidos bajo las presiones legales de grandes corporaciones o debido a argumentos legales serios e incontrovertibles, lo que no significa ser “unos vendidos”, sino dejar de luchar contra molinos de

viento; que todavía no está en la cárcel porque los padres fundadores de Estados Unidos tuvieron la agudeza de proveernos de algunas cláusulas jurídicas que justifican nuestra mala conducta; que muy raramente conceden entrevistas, que intentan evitar todo contacto con la mayoría de los medios de comunicación, a no ser que se trate de una institución muy conocida del calibre del periódico “*New York Times*”. En cambio, el apartado “Parte II – Preguntas Menos frecuentes” reúne preguntas, indirectas también, del tipo: “No puedo entender cómo podáis seguir viviendo en paz con vosotros mismos tras consentir la existencia de un sitio Web que alaba la muerte, el asesinato y el homicidio”; “¿Para qué subisteis en la Web un sitio que demuestra a personas perforadas por pistolas y balazos? [idioma inconexo en un correo electrónico procedente de Alemania]”; “¡Tíos, sois unos locos! ¡No puedo creerme que alguien cuelgue basura como esta en Internet! ¡Voy a informar directamente a la empresa de servicios Internet AOL si no me contestáis!”. Las respuestas correspondientes brindadas por el equipo de *Rotten.com* son las siguientes: “¿Nosotros alabamos el homicidio y el suicidio? Esto me resulta nuevo. Tal vez tú seas un psicótico. ¿Terapia?”; “¿Por qué tú vives en un país que exterminó a los judíos?”; “Estoy seguro de que a la AOL le encantaría tener noticias de ti”. Diferentemente, el apartado “Parte III – Contacto” reza: “Gracias por escucharnos. Se puede contactar con el equipo de Rotten con la dirección [publicity@rotten.com](mailto:publicity@rotten.com). Mientras tanto nuevos elementos serán añadidos a esta página en calidad de argumentos para debatir. En particular, los correos electrónicos están sujetos a lo ridículo; nosotros iremos buscando en nuestros archivos de viejos e-mails para sacar a luz verdaderas perlas”. La palabra “[publicity@rotten.com](mailto:publicity@rotten.com)” es un *link* que activa la ventana preconfigurada de *Outlook Express*.

La sexta sección del mini-listado “Secciones” es “Favoritos del pasado”, página que recupera algunos contenidos que encontraron lugar en la *home page* en el pasado y que en efecto en la maquetación es muy parecida a dicha página de inicio (Figura 47). La página es mucho más corta, la banda en el lado izquierdo no es gris sino azul celeste, y es más estrecha, por lo



## A few **rotten.com** Past Favorites

[\[return to rotten.com\]](#)

This is an old gallery. Most of the "past favorites" exist in our [More...](#) section.

### [Florida Golf Gator](#)

Alligator consumes golfer, news at 11

### [Hedgehog Tragedy](#)

Why are they slowly becoming extinct?

### [Donald Duck Addicted to Smack](#)

Shocking photo that has Disney officials shaking their heads

### [Visions of de Monstris](#)

17th century monsters and teratological anomalies

### [Nepalese Cremation](#)

Interesting photographs of a cremation in Pashupatinath

### [Ormoc Flood Disaster](#)

The 1991 flood at Ormoc City, Philippines

---

some webspace/consideration provided by the following organizations

- [Hardcore teens, fistfuck, watersports, extreme lesbians, from Europe](#)

[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 47

demás los enlaces y los comentarios relativos están redactados de la misma manera. Estos enlaces son seis y son precedidos por un elemento gráfico azul, al lado del cual se halla el título, en fuente *Arial* de tamaño 18, "Un par de Favoritos del Pasado de rotten.com". Inmediatamente debajo se lee el *link* "[vuelve a rotten.com]", en *Times New Roman* 10, que remite a la *home page*, seguido por una introducción que reza, con la misma fuente pero de tamaño 12: "Esta es una vieja galería. La mayoría de nuestros Favoritos del Pasado se encuentran en nuestra sección Más". Aquí la palabra "Más" en un

enlace que dirige a la misma página a la cual se accede haciendo clic en el último *link* del listado principal de la *home page* [Figura 9 (a), Figura 9 (b)], cuyo tema estriba en su subtítulo “rotten precedentemente”. Al cabo de los seis enlaces y de sus respectivos *leads*, que llevan a páginas con imágenes visualizadas de las formas que ya describimos al tratar la *home page*, tras una línea gris divisoria, está colocado un aviso en fuente *Times New Roman* 10, “Algunos sitios Web/consejos ofrecidos por las siguientes organizaciones”, asociado al *link* “Adolescentes porno, fistfucking, deportes acuáticos, lesbianas extremas, desde Europa” que remite a la dirección “www.euroteensluts.com” de patente índole pornográfica. A seguir, cerrando la página, nuevamente el enlace “[vuelve a rotten.com]”, en *Times New Roman* 10, que remite a la *home page*.

Llegados a este punto, el séptimo enlace presente en el segundo mini-listado “Secciones” no conduce hacia una verdadera sección integrante del sitio, sino a aquel sitio Web llamado “NNDB” al que aludimos variadas veces y que constituye una vasta base de datos relativa a los personajes públicos famosos y a las relaciones existentes entre ellos. De modo que nos limitaremos a una exposición superficial y rápida de la sola página de inicio de dicho sitio Web externo a *Rotten.com* [Figura 48 (a), Figura 48 (b)]. Una banda en la parte alta de la página, encerrado por una línea roja, representa un encabezamiento constituido por un fondo en el cual se ven imágenes de personajes conocidos, con en su interior el título “NNDB, abarcando el mundo entero” y un motor de búsqueda. Más allá de la línea roja se proponen las letras del alfabeto para “clicar” en el caso de que se desee buscar un nombre en particular, y sucesivamente un texto dividido en dos columnas que presenta el sitio Web y explica su función. Más abajo se ofrecen las entradillas de las noticias de “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, agrupadas según la fecha y relativas a los últimos diez días, seguidas por los tres enlaces “Doctor Sputnik”, “Acerca de NNDB” y “Rotten diario”.



“Las fauces abiertas” es la octava y última sección del mini-listado “Secciones” y se abre con una introducción gráfica que contiene el título de color amarillo mostaza “Las Fauces Abiertas de rotten.com. Pensamientos y

This is a beta version of NNDB

Search: All Names for

---

Over 37,000 profiles are available. Browse by last name:

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

### Introducing NNDB Mapper

The **NNDB Mapper** is a visual tool for exploring the connections between people in NNDB, linking them together through family relations, corporate boards, movies and TV, political alliances, and shadowy conspiracy groups. Maps can be saved and shared for others to explore.

As of this writing, the major demographic breakdown in NNDB is 23462 living, 13553 dead, 30136 male and 6877 female.

Recent Deaths: 2006 · 2007 · 2008 · 2009 · 2010

### What is NNDB?

NNDB is an intelligence aggregator that tracks the activities of people we have determined to be noteworthy, both living and dead. Superficially, it seems much like a "Who's Who" where a noted person's curriculum vitae is available (the usual information such as date of birth, a biography, and other essential facts.)

But it mostly exists to document the connections between people, many of which are not always obvious. A person's otherwise inexplicable behavior is often understood by examining the crowd that person has been associating with.

Eventually, we will have synopses and analyses of creative works by the people in the database, including their books, films, and recordings.

## Dr. Sputnik's Society Pages

And yes this is what passes for a gossip column in these parts

**12-Aug-2010** - Judge orders **Wells Fargo Bank** to pay **\$203M** restitution for intentionally gouging customers by processing biggest transactions first ... **Cathy Gates** **quits** her **Cathy** comic strip. Ethically-challenged **US Rep Charles Rangel** (D-New York) in Congressional speech: "Fire your best shot in getting rid of me through expulsion" ... Daughter uses **Mika Brzezinski's** Twitter account to meet **Justin Bieber** ... **Google** and **Verizon's** proposal may herald the demise of equal-access internet ... **BP** finally makes its first deposit in trust fund for victims of Gulf oil disaster ... Former **Mexican President Vicente Fox** calls for drug legalization ... **Johnny Carson** makes a digital comeback ... Forty years after **Los Angeles Times** reporter **Ruben Salazar** was killed, Sheriff's Dept still **stonewalls** about what happened ... US Senator **John McCain** (R-Arizona) says **Snooki** might be too good looking to go to jail ... UK supermarket giant **Tesco** starts making its own movies ...

**11-Aug-2010** - **New York** ISP owner battled **FBI** gag order for six years before winning freedom of speech ... **Johnny Marr** of **The Smiths** writes theme song for new **David Cross** sit-com ... **Fantasia Barrino** is hospitalized after drug overdose ... **BP** audit found hundreds of safety and maintenance violations on Deepwater Horizon oil rig before it blew up ... **Albert Einstein's E=mc²** is a liberal conspiracy, says *Conservapedia* founder **Andrew Schlafly** ... Arbitrator's ruling could make several **National Hockey League** superstars free agents ... **Russians** have been keeping records for a long time — current heat wave is the worst in a thousand years, and death toll could reach 15,000 ... Noted smart guy **Stephen Hawking** says it's time for humanity to settle off the Earth ... Congressman **Trent Franks** (R-Arizona) warns that President Obama is the greatest threat to the US Constitution, and one of America's worst enemies ... **Mel Gibson's** even wackier father says **Pope Benedict XVI** is gay ... **Portia de Rossi** files to legally take last name of her wife, **Ellen DeGeneres** ... **Reese Witherspoon** is set to play **Peggy Lee** biopic for writer-director **Nora Ephron** ...

**10-Aug-2010** - Ex-**NASA** Chief **Sean O'Keefe** survives plane crash in Alaska ... Concert is canceled after **MLA** invites fans to join her on stage, because fans join her on stage ... **Russia's** worst heat wave in recorded history spawns massive and deadly wildfires, colossal ice island melts off arctic glacier, rice yields are down and **Pakistan** is flooded as temperatures rise ... "Klaatu barada nikto," baby, and don't you forget it ... **Fantasia Barrino** is named as the other woman in divorce papers ... Wacky **North Koreans** are shooting at us, South Koreans say ... **Google** and **Verizon** get to write the rules for telecommunications? ... **Mia Farrow** testifies in court that **Naomi Campbell** is lying about not knowing that bloodthirsty alleged war criminal **Charles Taylor** had given her an enormous diamond ... **Freddie Mac** holds its hat out for another \$1.8B federal bailout please ... Wanna-be **Haitian President Wyclef Jean** owes millions in American taxes ... **Parents Television Council** wants advertisers to boycott new **William Shatner** sit-com ... **Sex tape** star **Kim Kardashian** continues to be inexplicably deemed newsworthy ...

**9-Aug-2010** - **Harley-Davidson** threatens to leave **Milwaukee** ... Disgraced **Hewlett-Packard** ex-CEO **Mark Hurd** walks away with \$28M in cash and stock (disgrace me, please) ... Woman convicted of extortion in case involving **University of Louisville** basketball coach **Rick Pitino** ... Governor **Dave Freudenthal** (D-Montana) says he'll sell a chunk of Grand Teton National Park to fund schools ... **Lady Gaga** likes cocaine, and you're supposed to pretend to be surprised ... **Paraguayan President Fernando Lugo** is treated for lymphoma ... General **Raymond T. Odierno**, US commander in Iraq, says Iraqis are ready to handle their nation's security, as dozens die in a series of explosions ... **Spike Lee** questions the sudden claim of media and government that BP's millions and millions of gallons of crude oil have simply vanished from the Gulf of Mexico ... **Dervyk Whibley** is hospitalized after being attacked in Japan ... Congressman **John Boehner** (R-Ohio) says raising Social Security age, repealing birthright citizenship should be considered ... How did **Jackie Chan** train a fish to roll over? ...

**8-Aug-2010** - **Birther** boss **Orly Taitz**, battling \$20,000 fine for frivolous filings, re-files appeal to Supreme Court after it's rejected ... **Bernie Mac's** widow sues doctor for wrongful death ... Hip hop star **Wyclef Jean** has officially filed papers to run for President of Haiti, but fellow **Fugee Pras** won't vote for him ... **Bash Cheney's** administration moved Guantanamo inmates who had been subjected to torture and mock execution to CIA black sites to escape the law's reach ... In Canada they do jailbreaks the other way around ... **Pentagon** blocks access to Wikileaks for everybody in the US military ... Scientists say it is just not true that the vast majority of oil from the BP spill is "gone". The facts ain't so rosy and the recovery will take years or decades ... **Freddie Mercury** didn't mean to make his mama cry ...

Figura 48 (a)

**7-Aug-2010** - **Hewlett-Packard** CEO **Mark Hurd** abruptly quits amid accusations of an inappropriate relationship and falsified expense reports ... **Judicial Watch** founder **Larry Klayman** says he's filed a formal complaint demanding new Supreme Court Justice **Elena Kagan's** impeachment and disbarment ... **Shaquille O'Neal** signs with the **Boston Celtics** ... Playwright **Larry Kramer** is pretty damn angry at **Barbra Streisand** ... **Taco Bell** is implicated in two salmonella outbreaks sickening more than 150 ... Senator **Mitch McConnell** (R-Kentucky) leads Republican groundswell to repeal US Constitution's 14th Amendment ... Lawsuit alleges that **Google** discriminated against 'old fuddy duddy' ... **Discover** is bought by hobbyist magazine publisher ... Why are **New York City** subway cars made in Brazil? ... **Aleister Crowley's** dilapidated *Abbey of Thelma* up for sale ...

**6-Aug-2010** - **Mary Hart** is leaving *Entertainment Tonight* after almost three decades ... In predictably party-line vote, **Elena Kagan** gets US Supreme Court gig ... "It's not abnormal for me to get gifts," says supermodel **Naomi Campbell** of the 'dirty looking' pebbles she accepted from accused war criminal **Charles Taylor**, but golly geezers, she didn't know they were diamonds ... *Left Behind* mastermind **Tim LaHaye** warns that President Obama is bringing America 'closer to the Apocalypse' ... **Oprah Winfrey's** new TV network will carry **Rosie O'Donnell's** new show ... **Michael Moore** says he'll use state rebates from *Capitalism: A Love Story* to fund restoration of Michigan movie palaces ... **NBC** cancels prime time **Tony Robbins** infomercials after two episodes because — surprise — nobody was watching ... Daughter of former **New York Mayor** and would-be President **Rudy Giuliani** is arrested for shoplifting ...


**5-Aug-2010** - The commercials are cute, but **Luke Wilson** cannot help you with your AT&T cell phone problems ... Hip-hop star **Wyclef Jean** announces that he'll be announcing that he'll run for President of Haiti ... US Justice Department threatens litigation if football Arizona sheriff **Joe Arpaio** continues stonewalling federal investigators, while Arpaio says Mexican drug lords have a bounty on his head ... **Ice-T** says somebody's going to be sued over his recent arrest ... *This Week* host **Christiane Amanpour** is a 'globe-trotting fancy-pants' and **Taliban sympathizer**, says the *Washington Post's* **Tom Shales** ... **Bill Cosby** says he's tired of not being dead and it's not funny any more ... **Wikileaks** asks the US Defense Department to help redact the next round of secret documents before they're illegally published ... Some folks are offended because two years ago **Katie Couric** wondered aloud about the unusual names of **Sarah** and **Todd Palin's** children ... Estate of the late **DJ AM** is sued for stench ...

**4-Aug-2010** - As **LeBron James** joins the **Miami Heat**, the team's entire season ticket sales staff is laid off ... **Ron Wood** of **The Rolling Stones** finally learns how to use the internet ... "How much can you suck from his energy?" asks **Will.I.Am** as "freaking parasites" at Sony prepare to squeeze millions of dollars out of **Michael Jackson's** rejected tracks ... After getting Tea Partied in the Republican primary, Congressman **Bob Inglis** (R-South Carolina) says he didn't know how to respond when angry constituents told him that President Obama "is a socialist, communist Marxist who wants to destroy the American economy so he can take over as dictator" ... FBI logo task force lies to Wikipedia about the law ... **Young Buck** vows to stay on top of his own business after US Internal Revenue Service raids his home ... Where's the oil after BP's Gulf of Mexico disaster? It's in the water and under the ground ... **Laurence Fishburne** is reportedly not a proud papa at news that his daughter is making porn ... Abstinence spokesmom **Bristol Palin** re-breaks engagement to baby daddy ... Enlisted slugger **Joe DiMaggio** displayed a 'defective attitude toward the service' ... Congressman **Yern Buchanan** (R-Fla) linked to real estate fraudster ...

**3-Aug-2010** - Electronics billionaire **Sidney Harman** — husband of Congresswoman **Jane Harman** (D-California) — buys *Newsweek* from the *Washington Post* for a dollar ... Famous **Philadelphia Phillies** vomiter is jailed ... **Intuit** lobbies lawmakers to keep income taxes complicated, so you'll need Intuit software ... **Charlie Sheen** pleads guilty and gets another round of rehab for domestic violence ... Senator **Jon Kyl** (R-Arizona) wants to repeal the Constitution's 14th Amendment, ending birthright citizenship ... Are you ready for *Minority Report*-style personalized billboard advertising? ... **Microsoft** ad execs squeezed privacy features out of IE8 ... Ethics panel files formal charges against Congresswoman **Maxine Waters** (D-California) ... You'll be shocked, shocked to learn that fabulously wealthy **New York Mayor Michael Bloomberg** wants to extend tax cuts for the fabulously wealthy ... **Lindsay Lohan** goes directly from jail to rehab ...

Dr. Sputnik | About NNDB | Daily Rotten

Figura 48 (b)



rotten.com's

# The Gaping Maw

Thoughts and ruminations from your fearless leader and other various minions

rotten
dailyrotten
boners
porno
search

**Please be gentle** as our staff continues to sanitize the missing articles. The so-called obscene images have been REMOVED to avoid trouble with the law, man.

**The following articles** are not yet available but will eventually return: *Intolerable Fetishes 1-3*, *The Big Book of Sign Language*, *The Photoshop Follies*, *Unsafe at any SPAM*, *Homosexual Kerchief*, *Semaphore*, *Clay Aiken*

**An RSS feed** of Gaping Maw articles is available [here](#) for some reason.

**Links**  
[Rotten](#)  
[Pornopolis](#)  
[Daily Rotten](#)  
[Donors](#)  
[Sports Dignity](#)  
[Celebrity Mergue](#)  
[Mugshots](#)  
[Rotten Store](#)  
[Shockumentary](#)  
[Rate My Kitten](#)  
[Rate My Bunny](#)  
[Rate My Puppy](#)  
[Rate My Finger](#)  
[Rate My Boobies](#)  
[Penny Postcards](#)  
[Pot Brownie Recipe](#)  
[Phallic Viscera](#)  
[Dr. Spodnik](#)  
[Dead Pool](#)  
[Leisure Town](#)  
[Jerkrity](#)  
[NNDB](#)  
[More](#)


**Some of the articles** featured here are works for hire, some are editorials. These articles do not necessarily reflect the opinions of Rotten.com.


**The Gaping Maw** is published regularly by rotten.com, and accepts submissions or comments sent to [Rotten Staff](#). Copyright © 2006 Rotten. Reproduction of material from any Gaping Maw page without permission is prohibited.

Can you dig it, man?

**Rotten.com's The Gaping Maw Article Index**

**CENSORED BY US GOVERNMENT**  
 Yes, that is correct. The wonderful things that used to be here, the very funny things that you want to read, have been made retroactively illegal by the US government, in a side-handed attack on the pornography industry. We might mention that the material here isn't even pornography as you normally think of it -- this site is just adult humor, in essay format, with some illustrations.  
 JUNE 23, 2005

**Killing Chompy**  

 Hibernating somewhere in the dew dappled wilderness of Yosemite Valley, California is a 200-pound female grizzly bear, nicknamed "Chompy" by a handful of local residents. Over the course of a single weekend in 1989, Chompy mauled and indiscriminately disfigured thirteen separate campers. By all accounts, her victims were torn apart in ways more horrifying than anyone could ever imagine. Today these individuals are missing limbs and largely confined to wheelchairs, and Chompy's whereabouts are unknown.  
 SEPTEMBER 8, 2002

**Prostitution Arrest Comedy Benefit**  

 'Good evening! Good evening and thank you. Thank you all for coming up north to demonstrate your support for the fantabulous men and women who keep getting arrested for prostitution-related offenses here in beautiful downtown Saint Paul and parts of Frogtown.'  
 MAY 29, 2002

**Gaping Maw Digest - March 28, 2002**  
 True Tales of Courage, Punishments For Talking Too Much, Almost In Threes, Cocksucker's Playhouse

**Gaping Maw Digest - March 22, 2002**  
 Book Talk, Siegfried & Roy Celebrity Sex Romp Swing-A-Long, Nixon Unplugged, Kids Korner

**Gaping Maw Digest - March 19, 2002**  
 Let's Never Forget, Super Duper Franks, And Speaking Of Girls, Oh, That Grinch!

**Gaping Maw Digest - March 12, 2002**  
 Welcome to Pedophile Park, Science & Health, More Like Jizzlam!

**Gaping Maw Digest - March 2, 2002**  
 The Mouths of Babes, COLUMBINE FACIAL MASSACRE, Animated GIF Roundup, UPDATE: Andrea Yates Trial

**Gaping Maw Digest - February 20, 2002**  
 The People in Your Neighborhood, The Dead Zone (Part 1), Shut Up Shut Up Shut Up, Youth Art Contest Winner!


**Gaping Maw Digest - February 14, 2002**  
 Are You Still Here, I Wuv Spying On You Beary Beary Much, Did You Fuck Him? Just Tell Me The Truth!

**Gaping Maw Digest - February 12, 2002**  
 Mo Betta Greta (Redux), Spotlight: Cripples, A N A G R A M S ! ! !


**Gaping Maw Digest - February 5, 2002**  
 Hilariousness in Real Life!, Webcams & Whatnot!, Hello I'm On Angel Dust, the Puffy Jacket diaries..

**Gaping Maw Digest - February 3, 2002**  
 Now Who Could Throw Away Such Beautiful Music, Massive Snow Shit Closes Gloryhole, Community Beat, So Fucking God-Awful Tired

**Gaping Maw Digest - January 31, 2002**  
 The Kidnapped Journalist Nobody Cared About, From Around The Web, Suicide Child, Radioactive Urine, Community Beat!, The Church of Domino's Pizza

**America Goes To War**  

 Christ gals, you've never seen the world's biggest bong before? It's perfectly simple: put your thumb and forefinger around the *Oh La La* baguette cart at the mezzanine. Wrap your lips around the Verizon wireless offices and Charles Schwab headquarters at the top. I'll hold the lighter in one hand and my cock in the other while you inhale. No, ladies, not You're doing it all wrong! Oh for god sakes, you're letting the precious smoke out! See if I ever try getting you stoned again. Put on your brassieres and exit my van this instant. Dumb blondes wasting my Phish tickets. GET OUT, I SAID!  
 OCTOBER 8, 2001

**Rescuing Cats from the Big, Bad World**  
 In every town live sadists who hate cats. This is hardly news, since many of these monsters are more than happy to advertise. You've even seen some of their websites. When you were a little girl, everyone knew it was wrong to hurt animals. These days, people showcase their depravities. It's sickening.  
 SEPTEMBER 30, 2001

**The Deal With Las Vegas**  

 When Rotten Dot Com informed me I was going to Las Vegas on a gonzo journalism assignment, my first reaction was: didn't Terry Gilliam and Johnny Depp already cover this material?  
 JULY 26, 2001




**Mad Cow Disease**  

 This Independence Day weekend, instead of throwing sparklers at each other in the back yard, three thousand like-minded individuals gathered in Pamplona, Spain to participate in San

Figura 49 (a)


with multicolored flags and ribbons. When six 500-pound bulls are deemed full-on fed up with human beings, each is released into a crowd of bumbling tourists and liquored up college students.  
 JULY 10, 2001

**Fundamentalisms of Literacy**  
 Rotten Dot Com Bestsellers for the week of July 4, 2000.  
 JULY 4, 2001

**Mothers Who Think**  

 She sits in a jail cell, in a state of deep psychosis and twenty-four hour suicide watch. With her bug-out eyes, stringy hair and pallid skin, she serves as an icon American males can recognize almost immediately. Andrea Yates represents every crazy, schizoid-out manic depressive you've ever accidentally considered propositioning for an evening of drunken, forgettable sexual intercourse. The crazy girl at the coffee shop, telling lies to whomever might listen. The loudmouth techno-bopper taking off her clothes at Burning Man. The lady in that one cubicle with all the plants who likes to read. Get involved with any of these people and you'll regret it for the rest of your life.  
 JUNE 26, 2001

**High School Sports Memories**  

 "Everyone in this room is required to take sixty-four credits of P.E. over the course of the next four years, or they simply won't graduate. Today we'll be starting off with a series of warm-ups designed to get the blood pumping! We're gonna bend and flex and crane our necks in the general direction of physical fitness! It's called calisthenics."  
 JUNE 21, 2001

**Deconstructing Shrek**  
 Rotten.com goes to the movies, piddles on Shrek.  
 JUNE 13, 2001

**Mars Needs Boobs**  

 On Wednesday June 6, the Russian space program announced it would likely ban women cosmonauts from any upcoming expeditions to Mars. Is European astro-methodology again demonstrating its superiority over that of the United States?  
 JUNE 7, 2001

**Celebrate Youth**  
 Rock on! You finally made it! Come on in and grab yourself an ice cold brewski. Tonight there's only **two words** on anyone's lips.. PAR-TAY!!  
 JUNE 4, 2001

**News of the News**  
 Marriage in any society plods forth in a long stretch of mutual despair punctuated by death. For some, the misery begins right away. What a horrible concept, legally chaining yourself to another human being forever, in holy matrimony. If your income taxes don't go up, the scaffold at your wedding reception comes tumbling down.  
 MAY 30, 2001

**Chester the Molester Sequestered**  
 O CHESTER WE HARDLY KNEW YE  
 MAY 23, 2001


**The Art of Roadkill**  
 This gives me a big fat boner, but perhaps that's just me.  
 MAY 22, 2001


**The Wizard Of Stupid**  
 Johnny Hart's syndicated comic strips B.C. and The Wizard Of Id have afforded him a combined audience in the hundreds of millions. The Washington Post, the Los Angeles Times, and the Guinness Book of World Records have independently crowned Mr. Hart the number one newspaper cartoonist in the world. Since the 1960s, Mr. Hart has used this massive platform to perform one of the most insipid, unasked for services in the history of funny papers. He offers readers serious, somber Christian messages on holidays like Christmas, Good Friday and Easter Sunday. Over time, most editors have come to expect this. A few continue to roll their eyes.  
 MAY 21, 2001


**SPOTLIGHT: Comics Forum Focusbeat**  
 Confident brushwork and memorable storylines mark the debut of this anonymous 14-year-old cartoonist, knocked down and raped in a cafeteria bathroom stall.  
 MAY 18, 2001

**Rotten Investigated by the FBI**  
 You can imagine our surprise when we read that rotten.com was being investigated by the FBI, on the front page of the UK newspaper *The Independent*. Apparently someone at Scotland Yard decided to "close the website" after he saw some pictures that upset him.  
 FEBRUARY 21, 2001

**The Nine Lives of Bonsai Kitten**  
 A brief discussion about [Bonsai Kitten](#)  
 JANUARY 21, 2001

**Donna Rice and Pornography**  

 Now that Donna Rice's fifteen minutes of fame have run out for orally servicing Gary Hart aboard his yacht, she has apparently decided to jump on the "infantilize the Internet so parents don't have to be parents" bandwagon.  
 JANUARY 15, 2001

**The Rotten Codicil**  

 Friends, you will die. How it happens, when it happens, that's something even you probably can't predict (unless your lifestyle is a particularly dangerous one). It could be decades from now, or as soon as you finish reading this page. That's the spice of life, and an excellent reason to occasionally go streaking. But ponder this idea, before you bury yourself in your worldly thoughts once more: Will you consider adding a "Rotten Codicil" to your will?  
 JANUARY 6, 2001

**Why Be Mean to our President Elect**  

 Too many people have sent us hate mail about the "Cocaine President" picture that is our current masthead. Most of them seem under the impression that since we'll run a "slur" like that on Bush, our staff simply must be Gore supporters. Nothing could be further from the truth.  
 DECEMBER 17, 2000

**Breaking on the Wheel**  
 All about the [Rotten.com](#) logo.  
 DECEMBER 15, 2000

[Freaky Porn](#) | [Shockumentary](#) | [Rotten](#) | [NNDB](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 49 (b)



elucubraciones por parte de vuestro líder intrépido y otros varios subalternos” [Figura 49 (a), Figura 49 (b)]. La configuración de la página debajo de dicho encabezamiento gráfico recuerda mucho la de la sección “Rotten diario”, en lo concerniente a la colocación de los contenidos dentro de un marco rectangular gris provisto de pestañas en la parte superior izquierda, por lo que respecta a la presencia de una banda vertical de color más oscuro, apoyada en el borde izquierdo de dicho marco y larga hasta su final. Esta sección es el correspondiente del editorial en el mundo de la prensa, es decir una zona en la cual el periódico o ahora el sitio Web expresa su opinión acerca de hechos de actualidad, comentando, explicando y refiriendo noticias extrapoladas de otros contextos informativos, en este caso con una frecuencia irregular. Las cinco pestañas en la parte superior del marco gris, dentro de las cuales se hallan cinco etiquetas de color blanco, son “clicables”: “rotten” remite a la *home page*, “rotten diario” a la sección homónima, “cuchillos de carnicero” y “porno” conducen hacia páginas que veremos más adelante, y “búsqueda” dirige a una ventana provista de motor de búsqueda muy parecida en la maquetación a la página principal. En cambio, la banda vertical de color más oscuro dentro del marco gris y apoyada en su borde izquierdo alberga algunos avisos en *Times New Roman* 10, con ciertas palabras enfatizadas por medio de un tamaño levemente mayor y del uso de las negritas: en éstos el equipo de *Rotten.com* pide disculpas por eliminar las llamadas imágenes obscenas de la página debido a algunos problemas con la ley, enumera los artículos que ya no están disponibles y que podría volver a “subir” a la red, proporciona las fuentes RSS de sus editoriales, especifica que algunos artículos han sido encargados a terceras personas y no reflejan siempre y necesariamente el parecer directo del equipo, informa que la sección se actualiza con irregularidad, que se aceptan consejos y que los contenidos en su interior están tutelados por el derecho de autor. Además en el medio de los avisos se insertan también una serie de veinticuatro enlaces, uno debajo del otro y en fuente *Times New Roman* 10, la mayoría de los cuales envían a páginas y apartados, internos o externos, ya examinados. En la restante parte del

marco gris se encuentran los verdaderos contenidos de la sección, presentados por el epígrafe de color negro y en *Times New Roman* 13,5 “Índice de artículos de Las Fauces Abiertas de Rotten.com”, donde “Las Fauces Abiertas” está en negrita también. Después se suceden todos los títulos “enlazados” de los editoriales y de los artículos, en *Times New Roman* 11 y en letra mayúscula, acompañados de sus entradillas escritas con la misma fuente y tamaño, y concluidos por la fecha de publicación en letras negritas mayúsculas de tamaño 10 e igual fuente. Muchas de las entradillas son enriquecidas por pequeñas imágenes ilustrativas de forma cuadrada y al cabo de la página, pegados al borde inferior del marco gris, están colocados cinco *links* separados por cortos guiones verticales, de tamaño 10 y siempre de la misma fuente: “Porno extravagante”, que conduce hacia el sitio web “Pornopolis”, “Shockumentary”, enlace hacia la sección homónima que indagamos, “Rotten”, enlace hacia la *home page*, “NNDB” que remite al sitio Web ya conocido, y “Desnudos Famosos”, que dirige hacia el sitio erótico mentado previamente. Al “pinchar” en los títulos de los editoriales o de los artículos se accede a páginas de profundización que lucen una maquetación extremadamente semejante a la del ambiente virtual de procedencia, con la diferencia que a menudo en el interior del marco rectangular gris la disposición de los contenidos imita las primeras páginas de los periódicos clásicos de papel que se imprimen diariamente en todo el mundo, lo que hace que la página web exhiba un titular muy llamativo y de gran tamaño, y que se encuentre dividida en columnas, apartados y entrefiletos (Figura 50). En otros casos, pues, el área de los contenidos encerrada en el marco rectangular está redactada de manera más tradicional para una página de un sitio Internet, creando de todas formas un ambiente heterogéneo y variopinto, gracias a numerosos cuadros de imágenes [Figura 51 (a), Figura 51 (b)].

rotten.com's  
The Gaping Maw

Thoughts and ruminations  
from your fearless leader  
and other various minions



rotten dailyrotten boners porno search

March 28, 2002

The Gaping Maw Digest - Tuesday April 2 2002

A ROTTEN DOT COM Publication

Tuesday April 2 2002 - FREE

# “THE GAPING MAW”

Information, Features, Editorials, Instruction

Serving the Delicate Intellect

## Me So Able To See Again

Abso! New Japanese scientist professor man first to clone many good time frog eyeballs in secret laboratory. First to test, (A) Please poke eyeball of tadpole until blind. (B) Then replace eyeball with special value frog eyeball from Test Tube. "If we keep going in this direction," say man Makoto Asashima, "Possible for people who lose sad eyeballs to see happy again." Success rate is seventy good hand working percent.



## Teletugging

SANFORD, Fla. -- A toddler died Tuesday after getting hooked on the head and snooded by a TV set that fell off a dresser he pulled over.



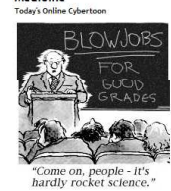
## Cocksucker's Playhouse



## Sound Off America!

Letters to The Gaping Maw  
True only girl was [unclear] and I still got my girlfriend pregnant.  
poosx79@hotmail.com  
I THINK THAT YOU SHOULD MAKE THIS SIT MADE FOR PEOPLE THAT ARE 18AND OLDER BECAUSE IT IS TO MUCH FOR ELUSSETED FOR YOUNG KIDS.  
monkskoon@gmail.com  
I crap four, maybe five times a day.  
m-boony@aol.com  
The best feeling is shooting spoo all over my girl's face.  
Name Withheld By Request  
Click here to share YOUR thoughts and feelings!

## Laughter: The Best Medicine



## Pussycat, Pussycat

SAN JOSE, CA. A beloved 12 year old Calico choked to death on a plastic six pack drink holder Tuesday, in plain view of the family Web cam.



Images of the strangled cat's head wedged against a stereo cabinet were broadcast every two minutes for seven hours, until its owners returned from the beach.

## True Tales of COURAGE

One day Heather Kikes was in gym class, playing dodge ball. "I was behind this one really cute guy, waiting for him to turn around so I could stare at his dick bulge." When another girl saw Heather staring at the young man, she threw the ball in his direction. He "dodged" out of the way, and Heather got pegged hard in the face.



"The ball knocked me right on my ass," Heather remembers. "I hit my head and blacked out for ten seconds. While unconscious, I pissed my pants." When the coach ran over to help, he slipped on her puddle and broke his tailbone. "For three years, the other kids called me Miss Peebody."

## Almost In Three

Deaths on March 27, 2002  
(1) Milton Beale, 90. Died in sleep.  
(2) Dudley Moore, 66. Pneumonia, liver.  
(3) Lyle Lovett, 44. Trampled by bull right leg broken in several places, alive.

## Drive Like A Man

## You Dumb Whore



## Dead Man Floating

LOS ANGELES -- A 26 year old contestant participating in *Dog Eat Dog*, a game show "currently in development" lost consciousness Wednesday after being submerged underwater for an unknown length of time.



The man was taken to the hospital and released. Visibly shaken studio audience members returned home to suffocate beneath hours and hours of game shows currently beyond development.

## Just Stay Indoors And Never Leave

Punishments For Talking Too Much  
MOULTON - Police arrested a white contestant for thinking I'LL NEED TO GROW UP at Ku Klux Klan protest, a sixth-grade English assignment. The homework: compile 30 pages of research on black people for Black History Month. The contestant was arrested on charges of inciting a riot and resisting arrest. He was released on two bonds totaling \$600.

Meanwhile, a town meeting in Pittsburgh, a 60 year old man who yammered on and on for 11 extra minutes against the creation of a sewer authority was charged with disruption and trespassing. Together, the charges carry up to two years in jail and a \$1,000 fine.



## Special Sneak Peek



## THE PUZZLER

Help, I'm Dying of AIDS! This bull dyke 'boi' never thought it could happen to her, but now she desperately needs a cane spoo transfusion. Can you help direct the flow of blood from Point A to Point B? If you can't, she'll die.



Highlight the text below to see the solution to yesterday's Puzzler!

( Posted by Rotten Staff )

Freaky Porn | Shockumentary | Rotten | NNDB | Famous Nudes

Figura 50





Una vez finalizada la descripción del mini-listado “Secciones” (Figura 11), ocupémonos pues del tercer y último mini-listado que compone verticalmente la página de inicio de *Rotten.com*, es decir del titulado “Las galerías de Rotten” y subtulado “Objetos en exposición permanente de Rotten punto com” (Figura 52). La maquetación de todos los elementos de los cuales consta dicho mini-listado sigue siendo la misma de los dos precedentes, incluyendo asimismo la enmarcación del mini-listado por medio de dos finas líneas grises horizontales.

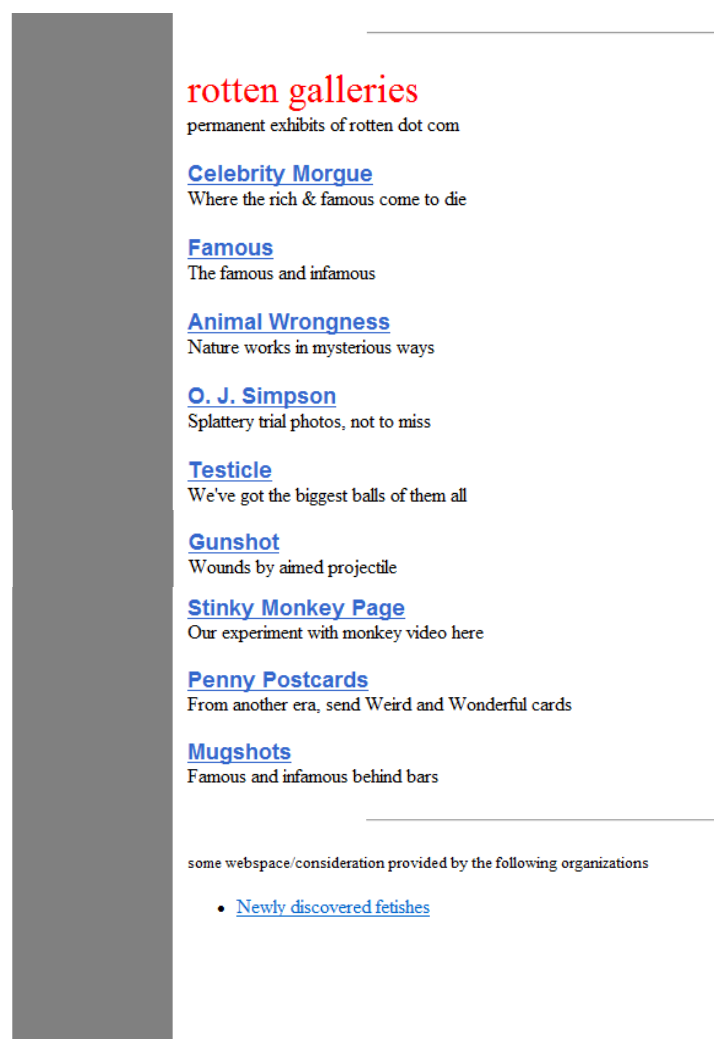


Figura 52

Constituyen el mini-listado precisamente nueve epígrafes “enlazadas”, cada una provista de relativa entradilla: “La morgue de la celebridad”,

acompañado de “Donde vienen a morir los ricos y los famosos”; “Famosos”, completado por “Los famosos y los infames”; “Errores de la naturaleza”, seguido por “La naturaleza trabaja de manera misteriosa”; “O. J. Simpson”, acompañado de “Fotografías gore del proceso, ¡no os las perdáis!”; “Testículo”, completado por “¡Tenemos los huevos más grandes del mundo!”; “Disparo”, seguido por “Heridas causadas por proyectiles”; “La página del mono apestoso”, acompañado de “Aquí está el vídeo de nuestro experimento con los monos”; “Postales de un penique”, completado por “Desde otra era, enviad postales Estrambóticas y Maravillosas”; “Fotos de las fichas policiales”, seguido por “Famosos e infames entre rejas”. Como es fácil de deducir por el titular y el subtítulo generales de este mini-listado, “Las galerías de Rotten” propone algunas exposiciones permanentes de contenidos visuales violentos o grotescos, a manera de muestras museísticas virtuales.

La primera “galería” es “La morgue de la celebridad” y al hacer clic en el enlace homónimo somos conducidos a una página de fondo totalmente negro, cuyo único elemento gráfico en la parte superior, representado por dos esqueletos orantes, contiene, en una banda horizontal morada, la invitación de color negro “Bienvenidos a la morgue de la celebridad” (Figura 53). Debajo están presentes treinta enlaces blancos y en fuente *Times New Roman* de tamaño 11, colocados en dos columnas verticales de quince enlaces cada una, los cuales son nombres de personajes públicos famosos evidentemente muertos o indicaciones relativas a ellos. Después de los enlaces, para delimitar la página negra, otra banda horizontal morada alberga el aviso “enlazado” “copyright ©2009 rotten.com \* soylent communications”, que, si “pinchado”, dirige hasta la sección “Rotten diario”. Por último, la presencia usual de una serie de enlaces separados por breves guiones verticales en el borde inferior de la página: “Desnudos famosos”, “La ciudad de los cabrones”, “NNDB”, “Pornopolis” llevan hacia los sitios Web homónimos, “Tarjetas postales” hacia la página “Postales de un penique”, “Doctor Sputnik” hacia el apartado “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”, “Rotten” hacia la *home page*, y finalmente “Cuerpos muertos” envía

hasta la página “Cadaver.org”, que todavía no encontramos y que por eso analizaremos dentro de pocas líneas.



Figura 53

Volviendo a los treinta enlaces que conciernen personajes ilustres o famosos fallecidos, la colección de imágenes que éstos dan la oportunidad de ver incluye las fotografías policiales u oficiales de los cadáveres de figuras del calibre de Benito Mussolini, Hitler, Che Guevara, John F. Kennedy, Rasputín, Marilyn Monroe, Josef Stalin, John Dillinger, Sharon Tate, Rudolph Valentino, Edgar Allan Poe y Elvis Presley. Al hacer clic en uno de los





Figura 54

antedichos enlaces, se visualiza una nueva página de fondo negro con una o más fotografías acompañadas de un texto amarillo en fuente *Times New Roman* 11 de longitud variable que brinda informaciones interesantes acerca de lo que se está examinando (Figura 54). Bajo tal texto amarillo aparece un *link* rojo entre paréntesis amarillos, “vuelve a la morgue de la celebridad”, que dirige justamente hacia la página principal “La morgue de la celebridad”. En otros casos menos frecuentes la maquetación se complica levemente, en el sentido de que, antes de visionar directamente las imágenes de los



fallecidos de fama internacional en páginas configuradas de la misma manera que acabamos de exponer, se presentan otras imágenes introductorias junto a varios enlaces que agrupan las fotografías según el tema (Figura 55). “Pinchando” en uno de estos enlaces que definen un tema se llega a las páginas específicas de los contenidos, donde el enlace rojo entre paréntesis amarillo “vuelve a la morgue de la celebridad” se convierte en un simple “vuelve” y ya no conduce hacia la página principal de la galería “La morgue de la celebridad”, sino a la página maestra precedente en la cual se presentan los diferentes enlaces para elegir (Figura 56).

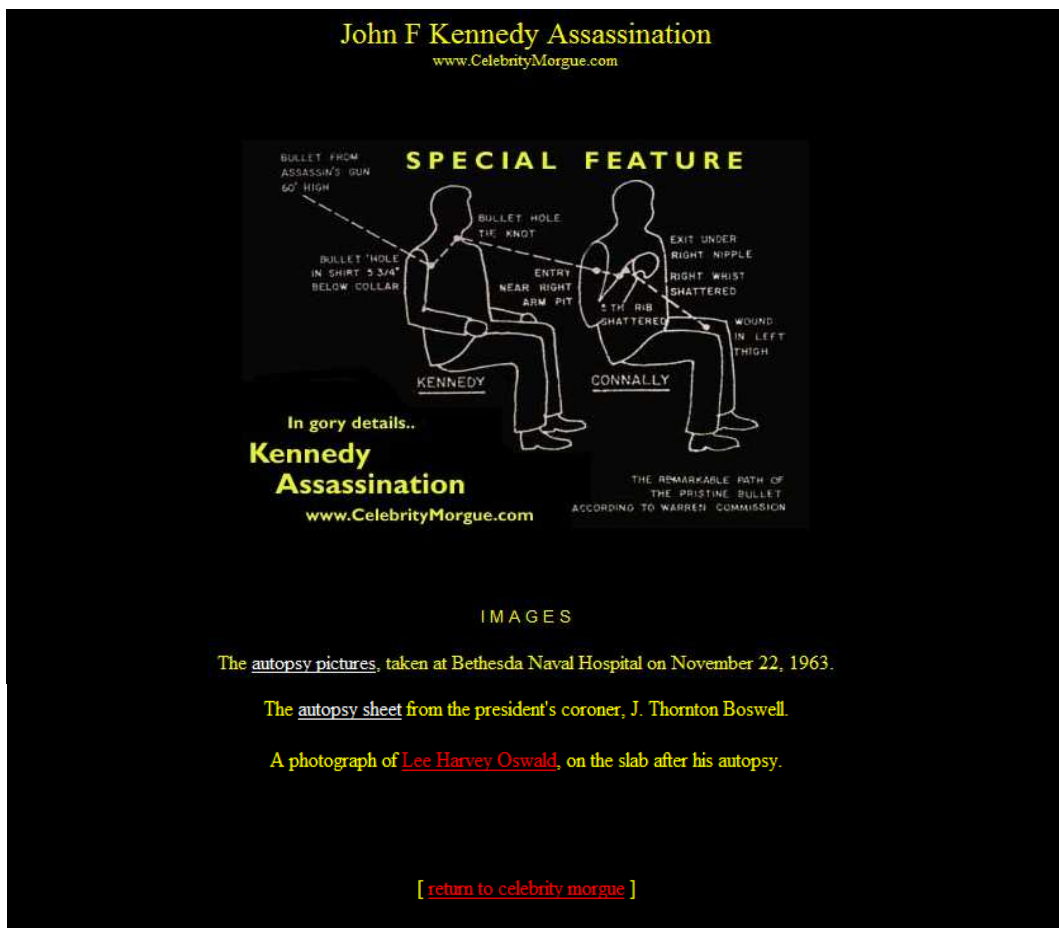


Figura 55

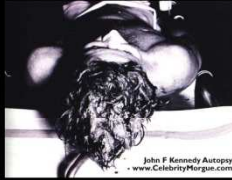
Entre los enlaces colocados en el fondo de la página maestra “La morgue de la celebridad” (Figura 53), aquellos separados por breves guiones

# John F Kennedy Autopsy Photos

www.CelebrityMorgue.com

A rather hasty military autopsy was performed on Kennedy's body at Bethesda. Furthermore, images were taken that were later tampered with, including things even more. We've tried to include only photographs we believe to be actual autopsy images from the president.

## Top View



The view of the top of Kennedy's head. It is readily apparent that a large portion of the skull is missing, and brain matter is exposed. (There is another series of photos that purports to depict the autopsy, with this area intact.)

## Right Side



A color view of the right side of Kennedy's head, showing brain matter. When published, this picture is usually shown in black and white. Damage is quite extensive, more than is indicated by some of the earlier theories.

## Back



Photo of the president's back, oddly taken from below the body. The Warren Commission's report located this wound at the back of the neck, though you can clearly see that the wound is to the back.

## Left Side



Left view of the head. Injuries are not visible from this angle.

## Front View

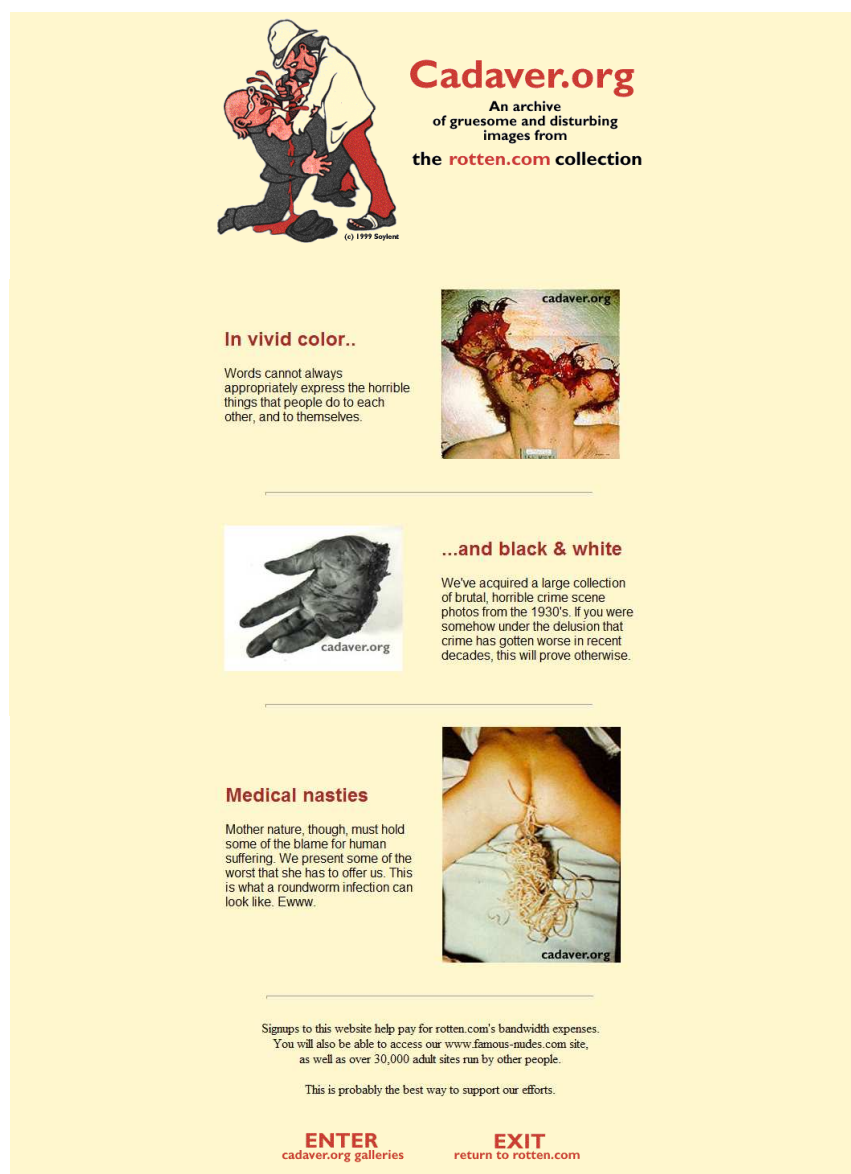


Front of the president. The entry wound (and it is an entry wound) is obscured by his tracheotomy. Of course, giving him a tracheotomy when much of his brain was missing was futile.

[...]

Figura 56

verticales, mencionamos la existencia de “Cuerpos muertos”, el cual remite al apartado “Cadaver.org”, aún por describir. La página que se muestra al hacer clic en dicho enlace es totalmente blanca y dentro del encabezamiento, constituido por un elemento gráfico de introducción, se lee el epígrafe: “Cadaver.org, un archivo de imágenes truculentas y estremecedoras desde la colección de rotten.com” (Figura 57).



**Cadaver.org**  
An archive  
of gruesome and disturbing  
images from  
the **rotten.com** collection

**In vivid color..**  
Words cannot always  
appropriately express the horrible  
things that people do to each  
other, and to themselves.

**...and black & white**  
We've acquired a large collection  
of brutal, horrible crime scene  
photos from the 1930's. If you were  
somehow under the delusion that  
crime has gotten worse in recent  
decades, this will prove otherwise.

**Medical nasties**  
Mother nature, though, must hold  
some of the blame for human  
suffering. We present some of the  
worst that she has to offer us. This  
is what a roundworm infection can  
look like. Ewww.

Signups to this website help pay for rotten.com's bandwidth expenses.  
You will also be able to access our [www.famous-nudes.com](http://www.famous-nudes.com) site,  
as well as over 30,000 adult sites run by other people.

This is probably the best way to support our efforts.

**ENTER**  
cadaver.org galleries

**EXIT**  
return to rotten.com

Figura 57

Especifiquemos que este epígrafe, de color negro, aparte de las palabras “Cadaver.org” y “rotten.com”, que destacan con su rojo vivo, propone una página que invita al usuario a abonarse mediante pago a un catálogo especial de *Rotten.com*, rico de iconos horrorosos y asimismo de fotografías de carácter erótico-pornográfico, apoyando así económicamente al equipo del sitio Web en cuestión, el cual debe hacerse cargo de ciertos gastos necesarios para seguir existiendo en Internet. Debajo del encabezamiento, separado por una fina línea horizontal gris se dilucida la naturaleza de las imágenes que se podrán observar previo pago, y se clasifican en tres grandes géneros, a los cuales se dedica un breve comentario explicativo acompañado de una imagen representativa y enmarcado por otras iguales líneas horizontales grises. Se denomina el primer género, escrito en rojo y en fuente *Arial* 18, “en color vívido...”; tal definición se encuentra apoyada en el lado izquierdo de la página, mientras que en el lado derecho se coloca una fotografía espantosa en color de una cabeza humana completamente reventada; el comentario, en *Arial* 11, reza: “No siempre las palabras logran expresar propiamente las cosas horribles que las personas se hacen mutuamente”. El segundo género de imágenes que se ofrecen al abonado entran en la categoría, “... en blanco y negro”, escrita con el mismo color y la misma fuente; esta vez pero la definición se apoya en la parte derecha de la página, mientras que a la izquierda comparece la fotografía en blanco y negro de una mano amputada; el comentario reza, siempre en *Arial* 11: “Hemos adquirido una amplia colección de fotografías brutales, terroríficas de los escenarios del crimen de los años Treinta. Si de alguna manera vives en la falsa ilusión de que el crimen ha ido empeorando en las últimas décadas, esto te demostrará lo contrario”. El tercer y último género del cual lo suscritos pueden gozar lleva la definición “asquerosidades médicas” y, en cuanto a posición del comentario, del titular, de la imagen y asimismo a la maquetación, es idéntica a la primera definición; el tema de la fotografía en el lado derecho de la página es un individuo desnudo, de espaldas, desde cuyo ano brotan cientos y cientos de largos gusanos; su comentario reza: “Madre naturaleza, a pesar de todo, debe de tener parte de la culpa del

sufrimiento humano. Os presentamos lo peor de lo que nos tiene guardado. Este es el aspecto de una infección provocada por anélidos. Dios”. Tras la usual línea gris divisoria horizontal, pues, finalmente encontramos un aviso centrado, escrito en color negro y en fuente *Times New Roman* 12: “Las inscripciones a este sitio Web contribuyen a pagar los gastos de presencia en Internet de Rotten.com. Además podrás acceder a nuestro famoso sitio [www.famous-nudes.com](http://www.famous-nudes.com), así como a más de treinta mil sitios para adultos gestionados por otros sujetos. Esta probablemente es la mejor forma para sostener nuestros esfuerzos”. Los últimos dos elementos que componen la página son dos *links* rojos puestos precisamente debajo del susodicho aviso, en la misma línea, pero uno a la izquierda y uno a la derecha: “Entra en las galerías de [cadaver.org](http://cadaver.org)” conduce hacia la página para efectuar el pago y conseguir el bono, “Sal, vuelve a [rotten.com](http://rotten.com)” dirige por enésima vez hasta la *home page*.

La segunda galería del tercer mini-listado “Las galerías de Rotten” es “Famosos”, básicamente una página de enlaces que proporcionan imágenes extravagantes, ambiguas, ridículas o curiosas que atañen a personajes públicos famosos, modernos y antiguos, tales como políticos, actores, artistas, cantantes, reyes *et cetera* (Figura 58). El título de esta página de fondo blanco, conciso, centrado, de color negro y en fuente *Times New Roman* 18, es tautológicamente “rotten punto com – Famosos”, en cambio el subtítulo es “personalidades famosas”, del mismo color y fuente, pero de tamaño 10, igualmente centrado. Sucesivamente se ven cuatro listas de enlaces, en *Times New Roman* 11, divididas según el argumento, indicado por los cuatro respectivos títulos, maquetados de la misma manera, pero en negrita: “Personas importantes”, “Esos bichos raros ingleses”, “Ronald Reagan” y “El tercer Reich”. Las primeras dos listas, una encima de otra, se encuentran apoyadas en el lado derecho con un elemento gráfico a la izquierda, las segundas dos listas pues en el lado izquierdo con un elemento gráfico a la derecha. Al cabo de la página, centrado, el *link* azul entre paréntesis negras, escrito en *Times New Roman* 11, “vuelve a [rotten.com](http://rotten.com)”, que remite a la página de inicio de *Rotten.com*. Si se hace clic en uno

## rotten dot com - Famous

Famous personalities

### Important Persons

[Nixon meets Elvis](#)  
[Rare photo of FDR in his wheelchair](#)  
[OJ's Holiday Ham](#)  
[Marion Barry smokes crack](#)  
[Sleepy Arafat](#)  
[Nelson Rockefeller gives the finger](#)  
[Richard Nixon Bowling](#)  
[Clinton Bowling](#)  
[George Bush Throws Like a Girl](#)  
[Bush's secret operation](#)  
[Bill Clinton, tool of Satan](#)  
[Frank Sinatra and his Merry Elves](#)  
[His Holiness Frank Sinatra](#)  
[Dennis Hopper's Bubblebath](#)  
[David Duchovny's Personal X File](#)



### Those Wacky Limeys

[Winston Churchill as Gangster](#)  
[Queen Elizabeth sitting on something unpleasant](#)  
[Queen Elizabeth The Talking Hat](#)  
[Queen Elizabeth Digs In](#)  
[Too Cool Prince Charles](#)  
[Princess Diana Spencer](#)

### Ronald Reagan

[Reagan Live in Vegas](#)  
[The New Adonis](#)  
[Reagan advertises cigarettes](#)  
[The Gipper Kahuna](#)  
[Ronald Reagan at his Finest](#)  
[Presidential Mohawk](#)  
[Nancy Reagan in Mr. T's Lap](#)

### The Third Reich

[Hitler shows us some Leg](#)  
[Adolf atop rude missile](#)  
[Führerpants](#)  
[Happy Birthday Berlin Style](#)  
[Russian film of Hitler's corpse](#)



[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 58

cualquiera de los enlaces de las cuatro listas, la modalidad de visualización, navegación y maquetación de los contenidos es exactamente idéntica a la que exponemos al examinar el acceso a las fotografías escalofrantes del listado principal de la *home page* de *Rotten.com*.

La tercera galería de “Las galerías de Rotten” es “Errores de la naturaleza”, cuya página es parecida en la configuración a la de “Famosos”, pero es aún más sencilla y descarnada (Figura 59).



Figura 59

El color de fondo es el blanco, sobre el cual aparece el título, en fuente *Times New Roman* 18, “Los errores de la naturaleza”, centrado, negro y seguido por la palabra “rotten.com”, escrita con la misma fuente pero de tamaño 10. Debajo de la línea horizontal gris de siempre se suceden treinta y uno enlaces que permiten la visión de imágenes cómicas, sarcásticas, irreverentes o repugnantes que conciernen a los animales y a su mundo. Los

*links*, en *Times New Roman* 11, están dispuestos en dos grupos, que pero no poseen título alguno que los distinga temáticamente: el primer grupo incluye dieciocho enlaces apoyados en el lado derecho de la página, mientras que en la parte izquierda está un elemento gráfico; el segundo grupo está formado por trece enlaces que esta vez se apoyan en el lado izquierdo de la página, dejando libre la parte derecha para el elemento gráfico. A diferencia de la galería “Famosos”, sin embargo, la página no termina con un enlace para volver a la *home page*, sino que exhibe, tras otra línea fina gris y horizontal, tres *links* en fuente *Times New Roman* 11, separados por breves guiones verticales: “Rotten Punto Com”, que dirige hacia la página de inicio; “Cuerpos Muertos”, que envía al apartado “Cadaver.org”, ilustrado hace pocos renglones; “Desnudos Famosos”, que conduce hasta el sitio Web de índole erótica ya citado muchas veces. Cuando se selecciona y se activa un enlace, al igual que la galería “Famosos”, la visualización y la configuración de los contenidos que comparecen es idéntica a la de los brindados en el listado principal de la *home page* de *Rotten.com*.

La cuarta galería es “O. J. Simpson”: está claramente centrada en el escándalo judicial que estalló a resultas del homicidio de la ex mujer del conocido deportista y actor de color americano citado en el título y de un amigo suyo. La galería, que pretende enseñar la brutalidad del crimen hasta en los menores detalles, es albergada en una página muy corta de fondo blanco, en la cual destaca arriba el título “simpson”, de color negro y en fuente *Times New Roman* 18, acompañado del subtítulo “fotografías gore del proceso”, redactado con la misma fuente, pero de tamaño 10 (Figura 60). Debajo del título, en un espacio aproximadamente cuadrado, encontramos a la izquierda una foto policial de O. J. Simpson, con la frase superpuesta de color blanco “No culpable, vamos a jugar al golf”; mientras que a la derecha el aviso “No muy bonito” de color negro, en negrita y en *Times New Roman* 11, presenta una columna de seis enlaces, redactados de la misma manera, aparte del uso de las negritas, que siguen ofreciendo los contenidos del



## simpson

splattery trial photos



Not Pretty

[Nicole Simpson at close range](#)

[A view of Nicole at the end of the walk](#)

[Ron Goldman's corpse](#)

[Nicole's legs under the gate](#)

[Close up of Nicole Simpson's head](#)

[O.J. Simpson mugshot](#)

[from the [rotten.com](#) collection]  
[NNDB profiles for [O.J. Simpson](#), [Nicole Brown Simpson](#)]

Figura 60

mismo modo que vimos en las dos galerías precedentes. Completa dicha maqueta vagamente cuadrada la presencia de tres enlaces en *Times New Roman* 11, insertados en el interior de dos frases igualmente redactadas, una encima de la otra. El primer enlace es “rotten.com”, hacia la *home page*, y se encuentra en la frase “[desde la colección de rotten.com]”, los otros dos enlaces son “O. J. Simpson” y “Nicole Brown Simpson” y están en el enunciado “[los perfiles de NNDB relativos a O. J Simpson, Nicole Brown Simpson]”, ya que de hecho remiten a las fichas de dichos personajes presentes en el archivo NNDB.

La quinta galería es “Testículo”, todo un reportaje Web acerca de la terrible enfermedad conocida con el nombre de elefantiasis escrotal, otra página de fondo blanco encabezada por el título centrado negro, en *Times New Roman* 18, “Testículo”, junto al subtítulo, en la misma fuente pero de tamaño 10, “Elefantiasis de testículos” (Figura 61). Tenemos delante otra maqueta de forma aproximadamente cuadrada. Esta vez a la izquierda hay un

elemento gráfico constituido por una miniatura que representa a un sujeto afectado por la enfermedad mencionada. A la derecha se observa una serie de nueve enlaces de fotografías monstruosas y de un texto científico, los cuales están redactados en *Times New Roman* 12, se encuentran dentro de una breve descripción de los contenidos, igualmente redactada, y están presentados por la exclamación en negrita y siempre en *Times New Roman* 12: “¡Tenemos los huevos bien puestos!”. En fin, en el borde inferior se lee la advertencia, siempre en la misma fuente y tamaño, “[desde la colección de rotten.com], donde “rotten.com” es un *link* hacia la página de inicio.

## testicle

Elephantiasis of the testicles

### **We've got big balls!**

To the left is pictured a 17<sup>th</sup> century illustration from a book of scientific curiosities (rotten.com collection).



[Basketball sized elephantiasis](#)

[View of three Africans](#)

[Elephantiasis of testicles and legs](#)

[Elephantiasis of a Fiji native](#)

[Seven instances of Scrotum](#)

[Elephantiasis](#)

[View from front and back](#)

[Another case of legs & testicles](#)

And finally, an [article by Dr. F. Hollick](#) on this terrible male affliction.

[from the [rotten.com](#) collection]

Figura 61

Cada uno de los enlaces envía hacia páginas con los contenidos organizados de la misma forma que los de las galerías previas, visualizando ahora las aberrantes alteraciones corporales engendradas por la elefantiasis.

De manera distinta, el último enlace de la serie, “artículo del Doctor F. Hollick”, propone la lectura de un fragmento de su obra de 1878 “*The origin of life and the process of reproduction in plants and animals*” (en castellano “El origen de la vida y el proceso de reproducción en plantas y animales”), digitalizado en una página blanca despojada de toda maquetación y redactado en fuente *Courier New* de tamaño 10, creando un texto alineado a la izquierda (Figura 62).

ELEPHANTIASIS SCROTI.

[ Excerpt from Dr. F. Hollick, "The Origin of Life and the Process of Reproduction in Plants and Animals", New York, 1878. Digitized for rotten dot com in January 1997. ]

This terrible disease is fortunately extremely rare in this part of the world, but still it is necessary to describe it in order to complete our treatise. It appears in the form of a peculiar swelling of the scrotum, caused by the infiltration into the integuments of a jelly-like albuminous fluid, which accumulates in some cases to a most enormous extent. The outer surface of the skin appears rough and chapped, or covered with large brown scales, so that it has somewhat the appearance of an elephant's foot. Sometimes, but not very frequently, a number of ulcers are formed, and the chapped places discharge an offensive sanious secretion.

This disease is chiefly confined to Barbados, though found in other of the West India Islands, and also in Egypt, Africa, Greece, and the East Indies.

The size of the scrotum is sometimes almost past belief, and yet in some of the very worst cases, the patients enjoy excellent health, without any disturbances of the functions of other parts of the system, which shows that the disease is purely local. Mr. Listen removed one of these tumors which weighed forty pounds, which had been nineteen years growing! M. Delpach removed one that weighed sixty pounds; and Baron Larrey saw one in Egypt that weighed over a hundred pounds. Instances have even been known of their weighing over two hundred pounds, and sometimes the patients have even been able to sit upon them like a seat. Very often they hang down to the ankles, and are four or five feet in circumference. There is no cure for this affection, so far as yet known, and the only remedy is to remove it with the knife, which has frequently been done with perfect success. Dr. Picton of New Orleans, removed one of these tumors from the scrotum of a negro, in 1837, which weighed fifty-three pounds, and had been growing for ten years. Much larger ones, however, have been removed, and sometimes even without destroying, or in any way injuring the genital organs, so that the patient has been as well and perfect afterward as ever he was before. It is, however, extremely difficult to preserve the genitals, and generally they have to be removed along with the diseased mass. The great danger is from loss of blood, and from this many of those operated upon have died. A Chinese named Hoo Loo came over to London to be operated upon for this disease, and Mr. Key removed the tumor, which weighed fifty-six pounds, but the poor man died fro loss of blood.

Elephantiasis, though common in some parts of the world, is rare in the United States. The following case occurred at the Colored Home in this city.

The patient's name was Isaac Newton, native of Georgia, aged 22. He was admitted to the hospital March 20, 1866. He had previously enjoyed general good health, and was in good condition when admitted. About eight years before, while leaping a fence, he fell astride the rail and bruised the scrotum. Some pain and swelling followed, which, however, passed off, and about three months after it began to feel uncomfortable, and the skin commenced to thicken, the thickening increased till it extended up the penis, and reached the prepuce. It then grew rapidly till at last it hung down near to his ankles. Its appearance when at the hospital is shown in Figure 122.

At first it pained him very much, but latterly he was only inconvenienced by its size and weight, which hindered his walking, his general health being remarkably good --- his weight without the tumor, 159 pounds. The tumor weighed, when removed, 63-1/2 pounds. His sexual desires were perfect, and he had occasioned erections and emissions.

This enormous tumor was successfully removed, in the presence of many noted surgeons and medical men, May 20, 1866 -- Dr. S. F. Hollick being at that time house physician. The patient was placed under the influence of ether, and the operation lasted nearly an hour, including the dressing. It was remarkably successful, and on August 6th the wounds were almost entirely healed, the parts had assumed their natural appearance, and his general health was much better. He was even gaining flesh.

April 2, 1867, he was discharged from the hospital, and returned to Georgia. The parts then presented the appearance shown in Figure 123.

(end excerpt)

Figura 62

La sexta galería del mini-listado “Las galerías de Rotten” es “Disparo” y su fin es ilustrar la potencia destructiva y aniquiladora de las armas de fuego a través de imágenes de cuerpos humanos devastados por éstas. La maquetación del espacio virtual que la alberga es la más sencilla de los vistos hasta ahora y vuelve a proponer una forma más o menos cuadrada,

con el título en la parte alta de la página, un elemento gráfico, una ilustración, a la izquierda, una serie de enlaces a la derecha y el *link* hacia la *home page* en el borde inferior (Figura 63). El título, centrado, negro y en *Times New Roman* 18, es “Heridas infligidas por proyectiles”, debajo del cual está “rotten”, igualmente redactado pero de tamaño 10. Los enlaces de las fotografías impactantes, cuya visualización es una vez más la misma de las galerías antecedentes, son ocho y están escritos en fuente *Arial* de tamaño 13,5. El *link* para volver a la *home page*, “[vuelve a rotten.com]” está escrito en *Times New Roman* 11.

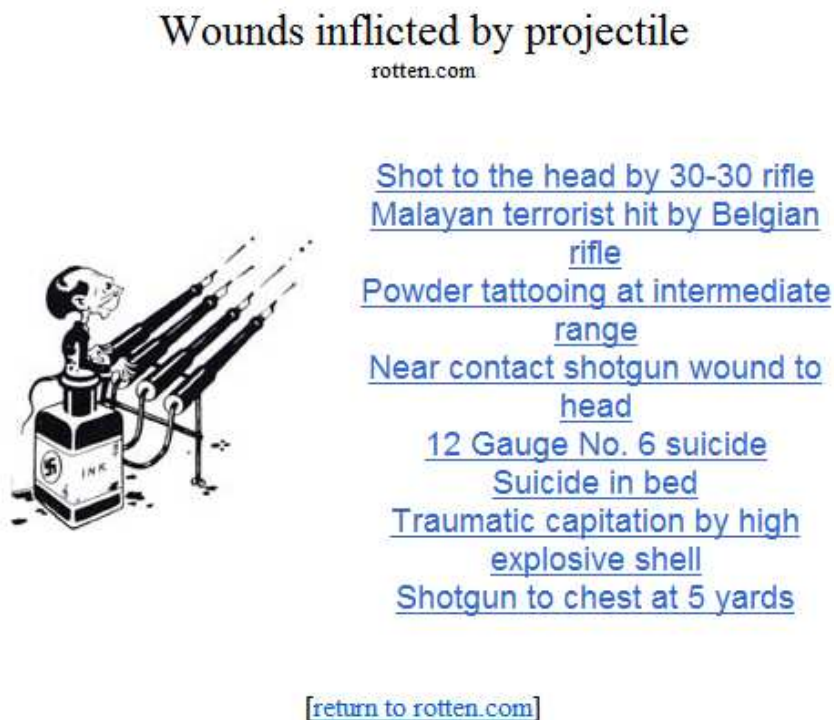


Figura 63

La séptima galería es “La página del mono apestoso” y se encuentra en una página que sigue luciendo una configuración vagamente cuadrada del espacio disponible (Figura 64). El título centrado, negro y en *Times New Roman* 18, es “La página del mono apestoso”, seguido por “rotten”, redactado igualmente, aparte del tamaño, que ahora es 10. Sucesivamente, enmarcados por dos finas líneas grises horizontales, se muestran una ilustración gráfica a la izquierda y dos enlaces a la derecha, los cuales, al

hacer clic en éstos, permiten descargar dos breves vídeos protagonizados por monos que llevan a cabo acciones graciosas y sorprendentes. Dichos

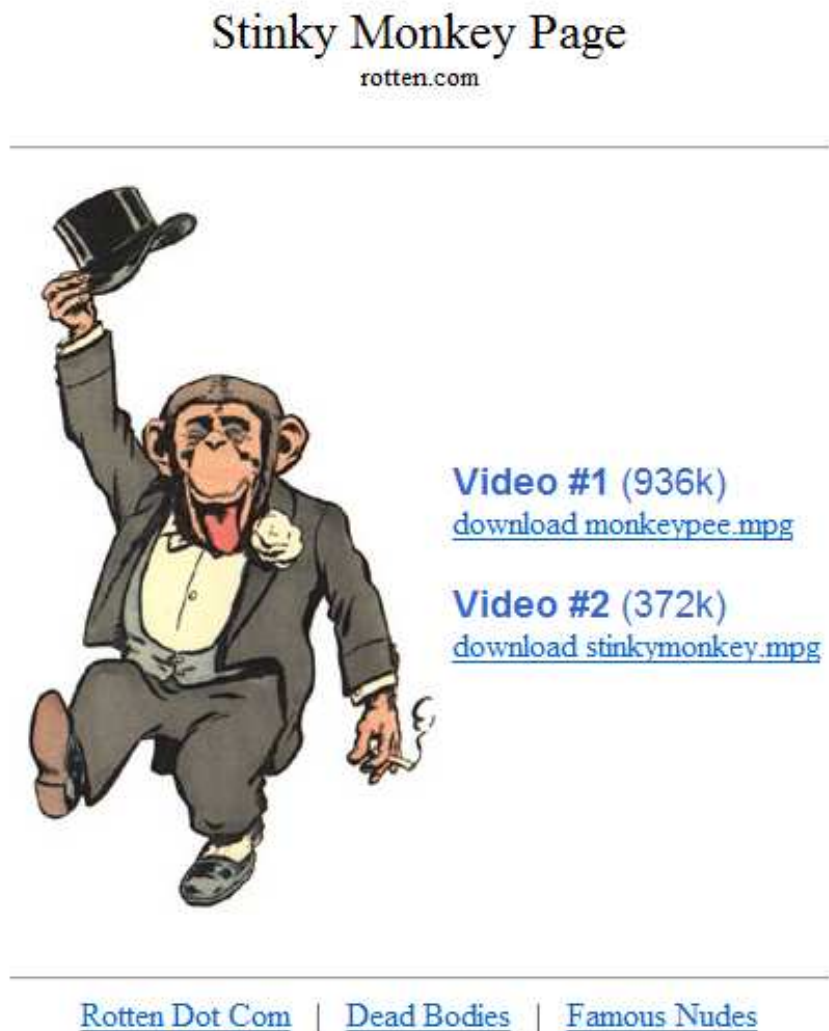


Figura 64

enlaces, que están colocados uno encima del otro, están presentados, respectivamente, por “Vídeo #1” y “Vídeo #2” en *Arial* 13,5 y de color azul, mientras que éstos están redactados en *Times New Roman* 12. Abajo, más allá de la línea gris horizontal que delimita la parte inferior de los contenidos, se hallan tres *links* separados por breves guiones verticales grises y escritos en fuente *Times New Roman* de tamaño 11: “Rotten Punto Com” que conduce hasta la página de inicio de *Rotten.com*, “Cuerpos Muertos” que

remite al apartado “Cadaver.org”, y “Desnudos Famosos” que guía hacia el sitio homónimo de carácter erótico.

La octava galería, “Postales de un penique”, concede la oportunidad de observar, compartir y guardar postales satíricas, interesantes o extravagantes, la mayor parte de época. La página en la cual se desarrolla tiene un fondo blanco, está encabezada por el título “Postales de un penique”, donde “Postales” está escrito en negro y “de un penique” en rojo, y lleva su contenido en el interior de un marco rectangular gris (Figura 65). Aquí dentro se lee, en el interior de una casilla muy ancha “Bienvenidos a Postales de un penique”, en fuente *Arial* de tamaño 18, con la indicación de la fecha corriente, es nuestro caso “Hoy es viernes, 30 de Julio de 2010”, redactado con la misma fuente pero de tamaño 13,5. Debajo de tal introducción, siempre en la misma casilla ensanchada, hay cuatro enlaces separados por dobles guiones verticales rojos, a seguir: “Contacta con nosotros”, que lleva hasta una página que refiere los diferentes correos electrónicos según las exigencias; “Inserta tu postal”, que permite el acceso a un formulario para “colgar” una nueva postal; “RSS”, que dirige hacia una página que proporciona informaciones acerca de cómo estar al tanto de todas las actualizaciones mediante la tecnología RSS; “Acerca de nosotros”, que visualiza una página en la que se explica cuál es la función de la sección, se dan informaciones de contacto, se advierte que es necesario ser mayores de edad para acceder, se aclara la política de privacidad en contra del *spam*, del correo basura. Bajo dicha casilla ensanchada, en la parte alta del gran marco rectangular, hay un cuadro azul, igualmente rectangular, lleno de etiquetas que son enlaces clave, presentados por el aviso “Búsqueda por etiqueta”: estos enlaces-etiquetas, en fuente *Verdana* 11, conducen hacia postales relacionadas con el argumento indicado por la etiqueta. Más abajo, el cuadro azul de las etiquetas “enlazadas” cede el puesto a dieciocho imágenes que forman cuatro filas, ocupando el rectángulo hasta el final de la página.



# Penny Postcards

Welcome to Penny Postcards  
 Today is Friday, July 30 2010  
[Contact Us](#) | [Pick Up A Card](#) | [RSS](#) | [About Us](#)

**Browse by Tag:** [Alligator](#), [Antlers](#), [Babies](#), [Bats](#), [Be Mine](#), [Beach](#), [Beards](#), [Beer](#), [Bees](#), [Bicycles](#), [Billiards](#), [Birds](#), [Black And White](#), [Bodybuilder](#), [British](#), [Bugs](#), [Bull](#), [Bunnies](#), [Butterflies](#), [Camel](#), [Camels](#), [Cards](#), [Carcature](#), [Cats](#), [Chickens](#), [Christmas](#), [Clowns](#), [Coffee](#), [College](#), [Cows](#), [Crocodiles](#), [Crone](#), [Cupid](#), [Dancing](#), [Devils](#), [Dogs](#), [Donkey](#), [Drinking](#), [Drunk](#), [Easter](#), [Egg](#), [Elves](#), [Fatness](#), [Fish](#), [Flowers](#), [Frogs](#), [Fruit](#), [Futurism](#), [Genie](#), [Get Well](#), [Ginks](#), [Goat](#), [Goofy](#), [Gossip](#), [Halloween](#), [Happy New Year](#), [Hats](#), [Hello](#), [Hippo](#), [Hobo](#), [Holidays](#), [Howlers](#), [Hungover](#), [Los Angeles](#), [Love](#), [Marionettes](#), [Marriage](#), [Mermaids](#), [Mice](#), [Missing You](#), [Monkeys](#), [Moon](#), [Moustache](#), [Mushrooms](#), [Music](#), [Mythology](#), [Naughty](#), [Outhouse](#), [Pigs](#), [Sadness](#), [Sailor](#), [Scary](#), [Sheep](#), [Silly](#), [Smoking](#), [Snakes](#), [Spiders](#), [Spoon](#), [Sports](#), [Spring](#), [St Patricks Day](#), [Stork](#), [Swimming](#), [Thanksgiving](#), [Time](#), [Travel](#), [Uncle Sam](#), [Valentines](#), [Vegetables](#), [Weird](#), [Winter](#), [Witches](#)

Penny Postcards is a [spam-free](#) electronic postcard provider. Your personal data will not be distributed. You may use this service without fear of receiving junk e-mail.

Would you like to [pick up your card](#) ?

**Ads by Google**

**Vintage Old Postcards**  
 Postcard Store, Collectible Cards, Linen, Chrome, Large Letter Postcard  
[www.postcardcollecting](#)

**Corsi di Inglese online**  
 Docenti e corsi 24/24 ogni giorno. Scopri la nostra Summer Promol!  
[Englishtown.com/Offert](#)

**Traduzione Italiano**  
 Traduci frasi, parole e testi con un click. Scarica Babylon gratis  
[Babylon.com](#)

**Birthday Greeting Cards**  
 Find Suppliers of Birthday Cards. The Online Business Directory.  
[www.business.com](#)

**Penny Postcards Est. 2002**

5 design

[NNDB](#) | [Rate My Kitten](#) | [Rate My Puppy](#) | [Rate My Bunny](#)


Figura 65

Cabe “pinchar” cada imagen para agrandarla en otra página, que además ya está configurada para el envío de la posta a un conocido gracias a una serie de campos a rellenar (Figura 66). En ésta, bajo el mismo rótulo “Postales de un penique”, en un gran marco amarillo rectangular, se encuentra la imagen de la postal notablemente agrandada, presentada por la indicación de las etiquetas de búsqueda, “enlazadas”, y por el título, todo en fuente *Verdana* 11. Bajo la postal, pero siempre dentro del marco amarillo, aparece un rectángulo gris claro, con cuatro campos a rellenar, en *Verdana* 12 en

negrita, su aclaración, en *Verdana* 10, y un botón: “Envía la postal a”, con la nota “correo electrónico del destinatario”, “Tu nombre” y “Tu correo electrónico” con la indicación “incluido en el mensaje”, y por último “Tu mensaje aquí”, acompañado de una amplia casilla de texto vacía, dotada de barra de desplazamiento, y del botón “Previsualización de la carta”.

## Penny Postcards

Image tags: [caricature chickens](#)  
Chicken Lady



© pennypostcards.com

**Mail this Postcard to a Friend**

**Send Postcard To:**   
Recipient's Email Address

**Your Name:**   
(included in message)

**Your Email Address:**   
(included in message)

**Your Message Here:**

[Penny Postcards](#) | [Feedback](#) | [Terms of Service](#)



**More postcards:** [Alligator](#), [Antlers](#), [Babies](#), [Bats](#), [Be Mine](#), [Beach](#), [Beards](#), [Beer](#), [Bees](#), [Bicycles](#), [Billiards](#), [Birds](#), [Black And White](#), [Bodybuilder](#), [British](#), [Bugs](#), [Bull](#), [Bunnies](#), [Butterflies](#), [Camel](#), [Camels](#), [Cards](#), [Carcature](#), [Cats](#), [Chickens](#), [Christmas](#), [Clowns](#), [Coffee](#), [College](#), [Cows](#), [Crocodiles](#), [Crone](#), [Cupid](#), [Dancing](#), [Devils](#), [Dogs](#), [Donkey](#), [Drinking](#), [Drunk](#), [Easter](#), [Egg](#), [Elves](#), [Fatness](#), [Fish](#), [Flowers](#), [Frogs](#), [Fruit](#), [Euturism](#), [Genie](#), [Get Well](#), [Girns](#), [Goat](#), [Goofy](#), [Gossip](#), [Halloween](#), [Happy New Year](#), [Hats](#), [Hello](#), [Hippo](#), [Hobo](#), [Holidays](#), [Howlers](#), [Hungover](#), [Los Angeles](#), [Love](#), [Marionettes](#), [Marriage](#), [Mermaids](#), [Mice](#), [Missing You](#), [Monkeys](#), [Moon](#), [Moustache](#), [Mushrooms](#), [Music](#), [Mythology](#), [Naughty](#), [Outhouse](#), [Pigs](#), [Sadness](#), [Sailor](#), [Scary](#), [Sheep](#), [Silly](#), [Smoking](#), [Snakes](#), [Spiders](#), [Spoon](#), [Sports](#), [Spring](#), [St Patricks Day](#), [Stork](#), [Swimming](#), [Thanksgiving](#), [Time](#), [Travel](#), [Uncle Sam](#), [Valentines](#), [Vegetables](#), [Weird](#), [Winter](#), [Witches](#)

[Rate My Kitten](#) | [Rate My Puppy](#) | [Rate My Bunny](#) | [NNDB](#)

Figura 66



Fuera del marco amarillo, justo debajo, hay tres enlaces escritos en fuente *Verdana* de tamaño 11 y separados por breves guiones verticales: “Postales de un penique”, que envía a la página homónima de la cual se procede, “Observaciones”, que remite a una página en la cual se brindan direcciones electrónicas para expresar reclamaciones u ofrecer consejos, y “Términos del servicio”, que dirige hacia la misma página a la que conducía el *link* “Contacta con nosotros” en la página “Postales de un penique”. Inmediatamente después de estos tres enlaces se ve un rectángulo de un gris tan claro que parece casi imperceptible, completamente lleno de palabras, etiquetas “linkadas” a fin de observar más postales. Las etiquetas “linkadas” están redactadas en fuente *Verdana* 10, y su listado está precedido por el aviso en negrita y en *Verdana* 11 “Más postales”. La página finaliza con cuatro *links* más, escritos con la misma fuente, de tamaño 11 y separados por enésima vez por guiones verticales: “Evalúa mi gatito”, “Evalúa mi cachorro”, “Evalúa mi conejito”, son enlaces que visualizan páginas en las cuales los usuarios “cuelgan” las fotografías de sus mascotas para que los demás navegantes las evalúen, mientras que “NNDB” remite al sitio, a la base de datos de *vips*, ya mencionado muchas veces.

La novena y última galería del último mini-listado “Las galerías de Rotten” de la *home page* de *Rotten.com* es “Fotos de las fichas policiales”, que enseña justamente un catálogo de las fotografías de las fichas policiales de individuos famosos y celebridades detenidos, tales como, por ejemplo, Al Pacino, Michael Jackson, O. J. Simpson, Frank Sinatra, Dennis Hopper, Steve McQueen, Puff Daddy, Hugh Grant, Keanu Reeves, Charles Manson, Jeffrey Dahmer, Bill Gates y Ozzy Osbourne (Figura 67). Esta galería, que además contiene fotomontajes hilarantes, destaca sobre un fondo blanco y la parte alta de la página está ocupada por una ilustración gráfica que abarca lo ancho del espacio y contiene el título “Fotos De Las Fichas Policiales De Famosos” y el subtítulo “Celebridades e Infames entre rejas”. En el título, “Fotos De Las Fichas Policiales” es de color marrón y “de famosos” es de color rojo; en el subtítulo, “Celebridades e Infames” está escrito en negro, mientras que “entre rejas” en azul grisáceo.



## Famous Mugshots

Celebrities and the Infamous  
BEHIND BARS

If you have any mugshots we don't, please email them to  
[mugshots@rotten.com](mailto:mugshots@rotten.com)

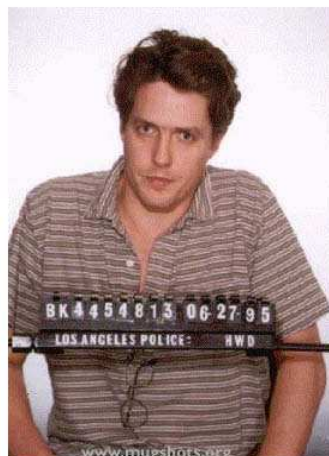
Hollywood	Criminals
<a href="#">Hugh Grant</a> Gets his blowjobs the old fashioned way. <a href="#">Pee Wee Herman</a> World famous public masturbator. <a href="#">Larry King</a> CNN host arrested for grand larceny! <a href="#">Al Pacino</a> The actor as a young hoodlum. <a href="#">Keanu Reeves</a> Arrested for DUI back in 1993.	<a href="#">Charles Manson</a> Everyone's favorite cult murderer. <a href="#">John Gotti</a> New York's popular dapper don. <a href="#">The Unabomber</a> Jail cell larger than his cabin. <a href="#">Lee Harvey Oswald</a> The patsy who may have shot the president. <a href="#">Jeffrey Dahmer</a> Cannibal who liked them young. <a href="#">Oklahoma City Bomber</a> America's number one terrorist.
Sports	Miscellaneous
<a href="#">O.J. Simpson</a> The glove did not fit! Must acquit! <a href="#">Charles Barkley</a> Broke a guy's nose in a barroom brawl. <a href="#">Marv Albert</a> On trial for sodomy!	<a href="#">Bill Gates</a> This is your brain on \$50 billion. <a href="#">Jesus Christ</a> The Holy Lord had a troubled past. <a href="#">Bert</a> Sesame Street icon does time. <a href="#">Marilyn Manson</a> Arrested in Florida. <a href="#">Lenny Bruce</a> Not a comedian, but a decrepit priest. <a href="#">Manuel Noriega</a> CIA employee, and drug smuggler.

[Famous Nudes](#) | [rotten dot com](#) | [Postcards](#) | [Boners](#)  
[Daily Rotten](#) | [NNDB](#) | [Rotten Store](#) | [Pornopolis](#)

Figura 67

### Hugh Grant Mugshot

[mugshots.org](http://mugshots.org)



Hugh Grant was arrested June 27, 1995 for his solicitation of Divine Brown's oral services. This is his mugshot taken that date. Ironically, the arrest boosted both Grant's and Brown's careers.

Figura 68

Exactamente debajo del título y del subtítulo se lee la nota centrada, en rojo y en fuente *Times New Roman* de tamaño 10 que dice: “Si teneis alguna foto de las fichas policiales que nosotros no tenemos, por favor enviádnoslas vía e-mail a [mugshots@rotten.com](mailto:mugshots@rotten.com)”. La dirección Web “[mugshots@rotten.com](mailto:mugshots@rotten.com)” es un *link* que, como antes en la sección “Prensa”, activa automáticamente el programa de correo electrónico *Outlook Express* para enviar un e-mail a la dirección electrónica de *Rotten.com*. Sucesivamente se colocan los verdaderos contenidos, o sea cuatro listados de enlaces de fotos policiales de personajes famosos fotografiados por las fuerzas del orden público o de enlaces de fotomontajes cómicos, divididos por categorías: “Hollywood”, “Criminales”, “Deportes” y “Varias”. Las primeras dos categorías están emparejadas en la primera banda horizontal, mientras que las últimas dos en la segunda banda. Los nombres de las categorías están escritos en color negro, en fuente *Arial* 10 y en negrita, incluidos en pequeñas tiras horizontales amarillas. Bajo el nombre de cada categoría empieza la lista de enlaces en fuente *Times New Roman* 12, cada uno provisto de un comentario explicativo, de color morado y en fuente *Times New Roman* 10, relativo a las causas de las detenciones o sobre el mismo personaje. Por ejemplo, “Al Pacino; el actor cuando era un joven gamberro”, “Lee Harvey Oswald; el idiota que *podría* haber disparado al presidente”, “Janis Joplin; Janis murió por nuestros pecados”. Cada nombre de personaje famoso “enlazado” envía a una página dedicada a dicho personaje, la cual acata la modalidad de presentación clásica de la *home page* de *Rotten.com*: aparte de la fotografía de la ficha policial, pueden haber notas adicionales y hay flechas direccionales para moverse de una fotografía a otra sin volver a la página de primer nivel “Fotos de las fichas policiales” (Figura 68). La página termina con dos filas de *links* puestos debajo de una fina línea gris horizontal y separados por breves guiones verticales, además de estar escritos en *Times New Roman* 11: “Desnudos Famosos” envía al sitio *partner* homónimo, “rotten punto com” a la *home page* de *Rotten.com*, “Postales” a la sección “Postales de un penique”, “Cuchillos de carnicero”, “La tienda de Rotten” y “Pornopolis” a secciones que todavía quedan por analizar, “Rotten

diario” a la sección que lleva el mismo nombre, y “NNDB” a la base de datos externa a *Rotten.com*.

Aprovechemos incidentalmente la ocasión para subrayar que si algunos sitios asociados o *partners* de *Rotten.com* se tratan detenidamente examinando su estructura, aunque sea de manera superficial, y con otros esto no sucede, es porque algunos se presentan en la arquitectura de *Rotten.com* en calidad de partes integrantes que merecen la introducción en las secciones y galerías oficiales, mientras que otros aparecen solamente como meros enlaces externos hacia un espacio virtual ajeno. Lo que, por ejemplo explica, el porqué la base de datos “NNDB” ha sido analizada con esmero, el porqué lo haremos con el sitio “Pornopolis”, y, al contrario, el porqué en cambio sitios tales como “Desnudos Famosos” y “La ciudad de los cabrones” comparecen en la discusión sólo en cuanto citas sucintas.

Una vez examinado el listado principal de la página de inicio de *Rotten.com* y sus tres mini-listados adicionales, para ultimar el análisis del desarrollo vertical de la *home page*, queda por describir exclusivamente el borde inferior de dicha página, lo que se encuentra más allá de la fina línea gris horizontal que delimita el fin del mini-listado “Las galerías de Rotten” (Figura 69).

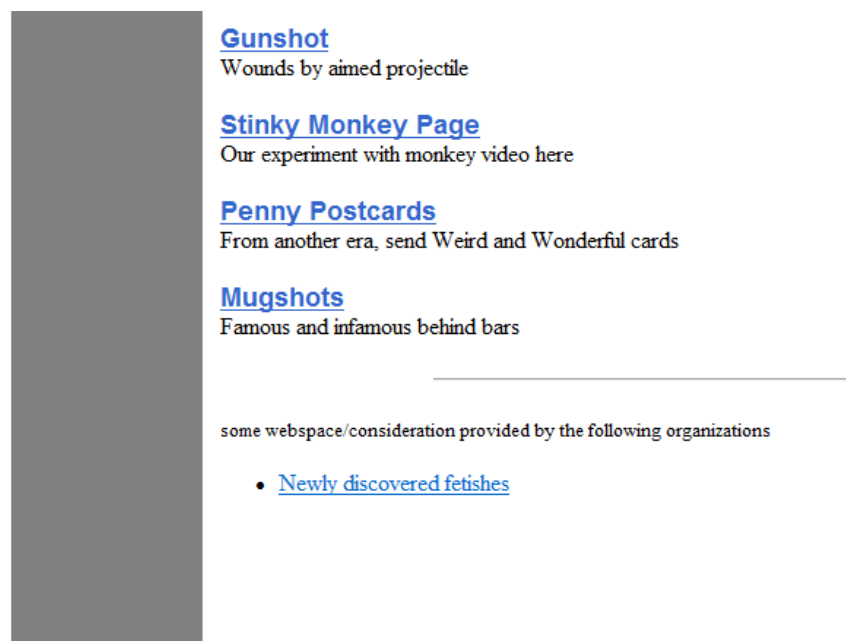


Figura 69

Tenemos solamente un aviso, “Algunos sitios Web/algunas consejos ofrecidos por las siguientes organizaciones”, escrito en negro, en fuente *Times New Roman* 10, que presenta un enlace marcado con una viñeta, un pequeño círculo negro. Tal enlace es “Fetiches recién descubiertos”, redactado en Times New Roman 11, que remite al portal “Pornopolis”, aún no indagado.

Hasta el momento seguimos un orden de descripción vertical de los elementos contenidos en la página de inicio, el que tiene en cuenta los listados que funcionan como macro-marcos temáticos que remiten a las fotografías alrededor de las cuales gravita el sitio entero. Pero la estructura hace que el usuario, antes aún de utilizar los listados, pueda encontrar en la primera porción de la ventana, en esa parte de la página de inicio que sin emplear la barra de desplazamiento es inmediatamente accesible a la vista, una serie de enlaces que le consientan hacerse una impresión general del ambiente digital que está visitando y de las opciones de navegación disponibles (Figura 1). Estos enlaces están arrimados a la izquierda, encerrados en una columna de color gris que recorre en sentido vertical todo lo largo de la página; están colocados uno bajo el otro y se trata de títulos concisos en fuente *Arial Black* tamaño 13, 5, que conceden libertad de movimiento en zonas internas y externas al mismo sitio.

El primer *link* está representado por el rótulo “Hoy” y guía al internauta hacia el apartado “Este día en la historia de Rotten”, que ya vimos a propósito del mini-listado “Secciones”; el mismo discurso vale para el segundo enlace “Noticias de Rotten diario”, que envía hacia una sección ya investigada, esto es, “Rotten diario”.

De manera distinta, siempre pero en la columna gris de la página de inicio que estamos tratando, el tercer título conciso puesto a la izquierda es “Camisetas”, enlace que nos conduce hacia el área del *merchandising* llamada “La tienda de Rotten” (Figura 70). El título de la página de fondo blanco a la que hemos sido transportados es justamente “La Tienda de Rotten”, en rojo, con subtítulo en negro “Lleva puesto algo de ropa, Es la ley”, los dos insertados en una ilustración gráfica de momento no relevante

con respecto al presente análisis estructural. Debajo de la ilustración gráfica introductoria se distingue una banda horizontal gris dentro de la cual están presente tres enlaces blancos en fuente *Helvetica* 12: “Arriba” que dirige hacia la *home page*, “Videos y DVD”, que guía hasta la página dedicada precisamente a los vídeos y a los DVD que pronto examinaremos, y “El botón de Rotten.com”, que conduce hasta otra página de *merchandising* que veremos. Bajo estos tres enlaces en el interior de la banda horizontal gris se lee una indicación negra y centrada, en fuente *Times New Roman* de tamaño 11, que reza: “Bienvenidos a la tienda oficial de rotten.com”. Aquí la palabra “rotten” es una vez más un hipervínculo hacia la *home page*.



Figura 70

Tras la indicación sigue una nota centrada, negra, esta vez escrita en *Times New Roman* 12 y en cursiva: “¡Horroriza a los desconocidos, arrasa cogiéndolos desprevenidos, pide tu camiseta hoy mismo!”. La página muestra luego cuatro enlaces principales, de primer nivel, en fuente *Helvetica* tamaño 18, centrados y de color azul: “El botín de Rotten.com”, “Cofres de colección”, “Vídeos y DVD” y “Libros y tebeos”. Cada uno de ellos está seguido por enlaces de nivel jerárquico inferior, que remiten directamente a unos productos específicos que forman parte de la macro-categoría aludida por el *link* principal. Cabe elegir servirse inmediatamente de un enlace de segundo grado, para dirigirse a unos productos en particular, o bien decidir confiarse a un *link* principal, superordinado y que por lo tanto implica los enlaces de segundo nivel hacia las categorías de mercancías más específicas. Al final de la página, después de todos los enlaces de primero y segundo nivel, encontramos una banda gris horizontal un poco más ancha que esa que en la parte alta es contigua a la ilustración gráfica que contiene el título: en su interior ahora están cuatro *links* diferentes, blancos y en fuente *Helvetica* 13,5: “Información”, que conduce hacia una página que informa acerca de los contactos, de las direcciones de correo, de los costes de envío y de las condiciones de devoluciones de los pedidos; “Muéstrame mi pedido”, que permite saber cuál es el estado de nuestro propio pedido; “Privacidad” que visualiza un texto en el que se especifica la política de privacidad que se cumple; y, por último, “Ayuda” que guía al usuario hasta una página externa a *Rotten.com*, la cual explica las reglas generales que regulan los pedidos en Internet. Bajo la banda gris horizontal a la cual acabamos de referirnos hay dos filas de enlaces divididos por breves guiones verticales y redactados en *Helvetica* 10: “Shockumentary”, “La morgue de la celebridad”, “Fotos de las fichas policiales”, “NNDB” y “Rotten diario” que remiten a las secciones o a los sitios homónimos; “rotten” que dirige hacia la *home page*; y “Cuchillos de carnicero” que envía a una sección que todavía queda por analizar. Volvamos a los contenidos proporcionados por la página en cuestión, “La tienda de Rotten”, y a sus enlaces que los presentan. El enlace “El botín de

Rotten.com” permite acceder a una página que propone, como *merchandising* para adquirir, camisetas, alfombrillas para el ratón, pegatinas y chapas magnéticas exclusivas de *Rotten.com* (Figura 71). Tal página arriba y abajo luce algunos elementos iguales a la de orden jerárquico superior, a la principal de “La tienda de Rotten”: arriba el elemento gráfico introductorio con el título en su interior y la banda gris horizontal adyacente con los *links*; abajo, en la parte inferior, la otra banda gris horizontal que contiene cuatro enlaces.

Swag. Get your swag here.

T-Shirts, mousepads, stickers, and magnets; all of them really quite nice.

T-SHIRTS	<p><b>Suicide Guy T-Shirt</b> He really does want to die</p>	<p><b>Dangerous Internet T-Shirt</b> Available in black and in grey</p>	<p><b>Freakboy T-Shirt</b> Steelplate Jose Posada engraving</p>
	<p><b>Suicide Guy Softball-T</b> Stylish 3/4 length sleeves</p>	<p><b>La Sierra T-Shirt</b> People being sawed in half</p>	<p><b>Pretty Corpse T-Shirt</b> Try to leave a pretty corpse</p>
	<p><b>Inferno Mousepad</b> Vividly colorful depiction of hell</p>	<p><b>Daily Rotten Mousepad</b> News you cannot possibly use</p>	<p><b>Spider Mousepad</b> Posada-like woolly spider carving</p>

Complete List:

**T-Shirts**

["Suicide Guy" Softball T-Shirt](#)  
["Suicide Guy" T-Shirt](#)  
[Black "Dangerous Internet" T-Shirt](#)  
[Grey "Dangerous Internet" T-Shirt](#)  
["Freakboy" T-Shirt](#)  
["La Sierra" T-Shirt](#)  
["Pretty Corpse" T-Shirt](#)

**Mousepads**

[Inferno Mousepad](#)  
[Daily Rotten Mousepad](#)  
[Spider Mousepad](#)

[Information](#)
[Show Order](#)
[Privacy](#)
[Help](#)

[Shockumentary](#) | [Rotten](#) | [Celebrity Morgue](#) | [Mugshots](#) | [Daily Rotten](#)

Figura 71



La página “El botín de Rotten.com”, pues, está presentada por la nota, dispuesta en dos renglones y redactada en *Helvetica* 10: “Botín. Consigue tu botín aquí. Camisetas, alfombrillas para el ratón, pegatinas y chapas metálicas; son todas realmente muy bonitas”. La organización del espacio dispone una cuadrícula parecida a la que encontramos en la página de “Shockumentary”, formada por tres “tiras” horizontales de casillas, cada una de las cuales a su vez consta de tres casillas provistas de imagen e indicación correspondiente. Cada una de estas tres tiras en el lado izquierdo posee una pestaña que indica el género de mercancía, el cual está escrito en color rojo sobre un fondo negro: dos tiras poseen la pestaña “Camisetas”, mientras que la tercera lleva la “Alfombrillas para el ratón”. La indicación del género de mercancía colocada en el interior de la pestaña es “clicable” y lleva al usuario a una página de conjunto que visualiza todos los artículos disponibles relativos a dicho género, con descripciones más específicas relativas a cada producto y con informaciones concernientes al precio, a las tallas, a los colores *et cetera*. Por ejemplo, al hacer clic con el ratón en la pestaña “Alfombrillas para el ratón”, la página que se nos abre tiene de nuevo la misma ilustración gráfica y titular en la parte alta de “La tienda de Rotten”, así como la misma banda gris horizontal con cuatro enlaces en el borde inferior (Figura 72). Entre las dos bandas grises horizontales que enmarcan el área de los contenidos, los artículos ya no se encuentran en la tira de la cuadrícula, sino que están separados, colocados dos por línea, acompañados de una descripción al lado con el precio también, de un botón para proceder a pedir y de un enlace para agrandar la imagen del artículo y mirarlo más de cerca. Volviendo a la cuadrícula, se hace clic en la pestaña “Camisetas” aparece una página cuya estructura es prácticamente igual, con la sola diferencia que las filas de productos son tres y que en la descripción del artículo se incorpora también otro botón para elegir talla y color de las camisetas (Figura 73). Todas las casillas de la cuadrícula presente en la página “El botín de Rotten.com” (Figura 71)



All of our mousepad designs are printed on high quality 1/8" thick, 7.5" x 9" plastic surface pads.



This colorful rotten.com mousepad features a bat-winged devil, roasting a man on a pitchfork, in the fires of hell.

Truly, a pretty addition to any desk.  
[\[Enlarge Image\]](#)

INF-PAD \$7.95 [Order](#)



Possibly the coolest mousepad, ever. Rotten.com's Rivetface character is centered over a mock newspaper's front page, featuring past news and headlines from [Daily Rotten](#).

Adorn your desk with News You Cannot Possibly Use.  
[\[Enlarge Image\]](#)

DLY-PAD \$7.95 [Order](#)



A woolly spider skeleton thing, carved in the style of artist Jose Guadalupe Posada

[\[Enlarge Image\]](#)

SDR-PAD \$7.95 [Order](#)

[Information](#) [Show Order](#) [Privacy](#) [Help](#)

[Shockumentary](#) | [Rotten](#) | [Celebrity Morgue](#) | [Mugshots](#) | [Daily Rotten](#)

Figura 72

poseen una imagen representativa “enlazada” y un enlace debajo que conducen al mismo lugar, es decir a la misma página a la que conduce el título de la pestaña correspondiente. Pegada a la imagen y al enlace de la casilla, se encuentra una frase explicativa o un comentario que se refiere al artículo que se está ofreciendo. Fuera de la cuadrícula, en la parte baja, entre ésta y la banda horizontal que contiene cuatro enlaces, está la nota azul alineada a la izquierda y en *Times New Roman* 24 “Lista completa”,



All of our T-Shirts are screen printed on **high quality**, 100% cotton, Hanes Beefy-T's. These are really nice, heavy shirts, that last a long time.



**"Suicide Guy" Softball T-Shirt**  
Printed on a high quality white softball shirt with navy blue 3/4 length sleeves, this is by far our most fashionable shirt featuring the Suicide Guy logo.  
[\[Details\]](#)

Was: \$18.95 Now: **\$15.95** Size:



**"Suicide Guy" T-Shirt**  
The classic black Suicide Guy shirt.  
[\[Details\]](#)

**\$16.95** Size:  Color:



**Black "Dangerous Internet" T-Shirt**  
This t-shirt features a logo from Russian propaganda dating from the mid 1920's.  
Also available in [grey](#).  
[\[Details\]](#)

**\$16.95** Size:  Color:



**"Pretty Corpse" T-Shirt**  
The back of this shirt depicts a spirit being summoned to strangle a demon trapped in a spider's web. It reads, "Try to leave a pretty corpse". Across the chest is a rotten.com logo with a devil and a pitchfork.  
[\[Details\]](#)

**\$16.95** Size:  Color:



**"Freakboy" T-Shirt**  
This t-shirt features a steelplate engraving of a freak boy by [Jose Posada](#), a mexican artist at the turn of the century.  
[\[Details\]](#)

Was: \$16.95 Now: **\$14.95** Size:  Color:



**"La Sierra" T-Shirt**  
The back of this shirt features the work of an anonymous German artist's woodcut entitled *The Fate of Three Homosexuals*.  
[\[Details\]](#)

**\$16.95** Size:  Color:

[Information](#) [Show Order](#) [Privacy](#) [Help](#)

[Shockumentary](#) | [Rotten](#) | [Celebrity Morgue](#) | [Mugshots](#) | [Daily Rotten](#)

Figura 73

que presenta efectivamente un listado de enlaces en dos columnas, la de la izquierda con enlaces relativos a camisetas y la de la derecha concerniente a las alfombrillas para el ratón. El primer enlace de la primera columna de *links* es de hecho "Camisetas", escritos en *Helvetica* 10 y en negrita; la serie de enlaces que sigue, redactada de la misma forma menos el empleo de las negritas, no hace más que repetir uno por uno los artículos que ya se observan en la cuadrícula. Todos los enlaces, tanto el primero en negrita como la serie que sigue, conducen al final hacia la misma página

(Figura 73) a la cual se accede “pinchando” en la pestaña “Camisetas” de la cuadrícula. Pues, el primer enlace de la segunda columna de *links*, la que está a la derecha (Figura 71), es en cambio “Alfombrillas para el ratón” y precede tres enlaces, redactados de la misma forma menos el empleo de las negritas, que corresponden a los tres artículos de la pestaña “Alfombrillas para el ratón” dentro de la cuadrícula. El primer enlace, y asimismo los tres que siguen, dirigen hasta la misma página (Figura 72) dedicada a las alfombrillas para el ratón a la cual se llega mediante clic en la pestaña “Alfombrillas para el ratón” de la cuadrícula. Después de este listado completo de los enlaces relativos a los productos en venta, más allá de la banda gris horizontal con otros cuatro enlaces en su interior, encontramos, como de costumbre, unos enlaces que finalizan la página y quedan pegados en su borde inferior. Se trata esta vez de cinco enlaces en fuente *Helvetica* de tamaño 10, separados por breves guiones verticales: “Shockumentary”, “La morgue de la celebridad”, “Fotos de las fichas policiales” y “Rotten diario” envían hasta las secciones homónimas, mientras que “Rotten” lleva hasta la *home page*. Remontando un nivel jerárquico superior, hasta “La tienda de Rotten” (Figura 70), después del macro-enlace “El botín de Rotten.com”, siguen los tres sucesivos, es decir “Cofres de colección”, “Vídeos y DVD” y “Libros y tebeos”. Las subsecciones a las que conducen estos tres hipervínculos, aparte obviamente de presentar el tipo de artículo que ellos mismos indican expresamente, lucen una estructura, una maquetación y una visualización básicamente asimilables, con la única diversidad sustancial determinada por el que la cuadrícula desaparece para enseñar los productos individualmente, provistos del mismo tipo de información. Las páginas de las cuales estamos hablando, y también aquellas que se alcanzan “clicando” en uno cualquiera de los enlaces de segundo nivel que se suceden tras los macro-enlaces en la sección “La tienda de Rotten” (Figura 70), se asemejan en gran medida a las que se observan al “pinchar” en las pestañas de la cuadrícula de “El botín de Rotten” (Figura 71). La página “Vídeos y DVD”, por ejemplo, comercializa artículos tales como “*Bumfights*” (“Peleas de vagabundos”), “*Banned in America*” (“Prohibido en América”), “Macabre



**WARNING:** Some of the documentary films below are of an extremely graphic nature. If you don't want to see real live dead people getting all chopped up, you shouldn't watch them!

Seriously folks, some of them nearly made us puke.

#### Attention International Customers:

All of our videos are in NTSC format for standard televisions in the U.S. and Canada. International customers should check for compatibility before ordering. Our DVDs are not region-coded or encrypted. Some films, including *Faces of Death* are banned in countries such as Australia. We are not responsible for videos seized by foreign customs authorities. Please check your local laws and regulations before placing an order from outside the United States.



The infamous *Faces of Death* series is synonymous with shock flicks. Vignettes of b-movie horror kitsch weave together scenes of death and mayhem. These are unmistakably underground videos, from the first 1978 classic to the modern releases. It has long been a staple of frat houses and cult-baiting ceremonies and is required viewing for any serious fan or collector.

[Browse each FoD title](#)

We are pleased to bring you the recently released, digitally re-mastered, *Traces of Death* 9th Anniversary collection edition box set. Probably the best shock series available, *Traces of Death* is completely real! This is altered footage of things that made members of the Rotten Staff physically ill. People getting eaten, cadavers getting poked at, cut up, embalmed – put wretchedly disgusting footage that should never be viewed by anyone, ever.

The box set includes the complete series videos 1-5, plus BONUS footage and interviews!

[Available on VHS and DVD](#)



## BUMFIGHTS NOW AVAILABLE!

Check out our review of [Bumfights](#) in the [Rotten Library](#) and [order your copy today!](#)

### Complete List:

<b>Shockumentary</b> <a href="#">Screwed Blue and Tattooed</a>	<b>Propaganda</b> <a href="#">Kennedy's Cold War</a>	<b>Reality</b> <a href="#">Cops</a> <a href="#">Cops (VHS)</a> <a href="#">Fire Fighters (DVD)</a> <a href="#">Fire Fighters</a> <a href="#">Impact 911</a> <a href="#">An American Tragedy</a> <a href="#">Indecent V.1</a> <a href="#">Death Scenes vol. 3 on DVD</a>
<b>Bumfights</b> <a href="#">Bumfights vol. 1 on DVD</a> <a href="#">Bumfights on VHS</a>	<b>Macabre Collection</b> <a href="#">Dan Curtis' Macabre Collection on DVD</a>	<b>Faces of Death</b> <a href="#">Faces of Death Box Set on DVD</a> <a href="#">More Faces of Death on DVD</a>
<b>Paramedics</b> <a href="#">Sale: Paramedics on VHS</a>	<b>Backyard Fight Clubs</b> <a href="#">Backyard Fight Clubs 1 on DVD</a> <a href="#">Backyard Fight Clubs 2 on DVD</a> <a href="#">Video Tapes</a> <a href="#">Backyard Fight Clubs 3</a>	<b>Banned in America</b> <a href="#">Banned in America: Volume 1 on DVD</a> <a href="#">Banned in America: Volume 2 on DVD</a> <a href="#">Banned in America: Volume 3 on DVD</a> <a href="#">Banned in America: Volume 4 on DVD</a> <a href="#">Banned in America: Volume 5 on DVD</a>
<b>Sick &amp; Twisted</b> <a href="#">Crazy White Boys</a> <a href="#">High Rollaz</a> <a href="#">BLING BLING Ring-A-Long</a>	<b>Rappers 'n' Gangsters</b> <a href="#">Big Pun: 'Still Not A Player'</a> <a href="#">Party Life</a> <a href="#">Gang Violence</a>	<b>Fight Videos</b> <a href="#">Beach Bum Fights Vol. 1</a> <a href="#">Backyard Fight Clubs</a> <a href="#">Bumfights</a> <a href="#">Knockie Up Vol. 1</a> <a href="#">More Beach Bum Fights</a> <a href="#">Assault</a> <a href="#">Bare Knuckle Beatdowns</a> <a href="#">Beatdowns (DVD)</a> <a href="#">Ghetto Brawling Babes</a> <a href="#">Ghetto Ass Check Fights</a>

Figura 74 (a)

<a href="#">Beach Bum Fights</a> <a href="#">Beach Bum Fights Vol. 1</a> <a href="#">Beach Bum Fights Vol. 3</a> <a href="#">More Beach Bum Fights</a>	<a href="#">Felony Fights</a> <a href="#">Felony Fights 1</a> <a href="#">Felony Fights 2</a> <a href="#">Felony Fights 3</a> <a href="#">Felony Fights 4</a> <a href="#">Felony Fights 5</a>	<a href="#">Stripper Fights</a>  <a href="#">Fast and the Fearless</a> <a href="#">Fast And The Fearless #4</a>
<a href="#">Howard Stern</a>	<a href="#">Super Brawls</a> <a href="#">Havoc In Honolulu Volume 1</a> <a href="#">Havoc In Honolulu Volume 2</a> <a href="#">Havoc In Hawaii 1&amp;2</a> <a href="#">Super Brawls - Destiny</a> <a href="#">Super Brawls Greatest Hits</a> <a href="#">Super Brawls - Icon</a> <a href="#">Super Brawl Rising</a>	<a href="#">Westside</a> <a href="#">Westside 1</a> <a href="#">Westside 3</a>
<b>New Releases: May 2006</b> <a href="#">Assault</a> <a href="#">Chick Fights</a> <a href="#">Bare Knuckle Beatdowns</a>	<a href="#">Chick Fights</a> <a href="#">Chick Fights 1</a> <a href="#">Chick Fights 2</a>	<a href="#">Cali Lifestyle</a> <a href="#">Cali Lifestyle</a> <a href="#">Cali Lifestyle 2</a>
<b>Terrorism</b>	<b>Summer Sale: DVD</b> <a href="#">Fire Fighters (DVD)</a> <a href="#">Big Pun: 'Still Not A Player'</a> <a href="#">Havoc In Hawaii 1&amp;2</a>	<a href="#">Traces of Death</a> <a href="#">Traces of Death Box Set on DVD</a>
<b>New Releases: July 2006</b> <a href="#">America's Wackiest Criminals</a> <a href="#">Stupid Criminals</a> <a href="#">Criminals and Other Idiots</a> <b>Summer Sale: DVD</b> <a href="#">Mondo</a>	<a href="#">Mondo</a> <a href="#">Mondo Cane 2</a>	<b>New Releases: September 2006</b> <a href="#">West Coast Geez</a>
<b>Gross</b> <a href="#">America's Sickest Home Videos Volume 1 on DVD</a> <a href="#">America's Sickest Home Videos Volume 2 on DVD</a>	<b>Urban</b> <a href="#">Urban Warfare</a> <a href="#">Crackheads Gone Wild Miami</a> <a href="#">Queen of the Hood 2</a> <a href="#">Crack Headz Gone Wild / New York</a> <a href="#">Queen of the Hood</a>	<b>Banned in America: Boxed Set Volumes 1-5 on DVD</b>
<b>Prison</b> <a href="#">Prison Fights</a> <a href="#">Pelecan Bay</a>	<b>Drugs</b> <a href="#">The Real Rick Ross Story</a>	<a href="#">Ruckus Videos</a> <a href="#">Ruckus Videos: Volume 1</a>

[Information](#) [Show Order](#) [Privacy](#) [Help](#)

[Shockumentary](#) | [Rotten](#) | [Celebrity Morgue](#) | [Mugshots](#) | [Daily Rotten](#)

Figura 74 (b)

*Collection* (“Colección macabra”), “*An american tragedy*” (“Una tragedia americana”), “*Paramedics on Vhs*” (“Paramédicos en Vhs”), “Gang violence” (“Violencia de bandas”), “*America's Sickest Home Videos*” (“Los vídeos caseros más perversos de América”), “*Autopsy: the voices of death*” (“Autopsia: las voces de la muerte”), de los cuales no siempre se enseñan

las portadas en imágenes o en tiras de imágenes, limitando a veces la presentación de los productos a listados “enlazados” [Figura 74 (a), Figura 74 (b)]. Respetando esta configuración, la página “Cofre de colección”, como la “Vídeos y DVD”, ofrece algunos de los productos que se podían adquirir en la sección “Shockumentary”, en este caso los cofres recopilatorios de *shockumentaries* tales como “*Traces of death*” (“Rastros de muerte”) o “*Faces of death*” (“Las caras de la muerte”). Igualmente la página “Libros y tebeos”, configurada según el esquema básico imagen de la portada del artículo más texto descriptivo al lado, nos pone al tanto sobre libros, cómics o publicaciones que se ocupan de violencia, de extravagancias, de ocultismo y temas grotescos, como se deduce de títulos tales como “*Underworld 1: Cruel and unusual comics*” (“Underworld 1: tebeos crueles e inusuales”) o “*Devilish greetings: vintage devil postcards*” (“Saludos diabólicos: postales de época del diablo”).

Justo debajo del enlace “Camisetas” en la columna gris a la izquierda de la página de inicio, el cuarto título conciso es “Prensa”, enlace que nos remite hasta un área dedicada a la recopilación de artículos de prensa, o de citas contenidas en periódicos tradicionales y digitales, que se refieren al sitio *Rotten.com* [Figura 75 (a), Figura 75 (b), Figura 75 (c), Figura 75 (d), Figura 75 (e), Figura 75 (f), Figura 75 (g), Figura 75 (h), Figura 75 (i), Figura 75 (l), Figura 75 (m), Figura 75 (n)]. La página correspondiente está presentada por el epígrafe en fuente *Times New Roman* de tamaño 18 “Prensa @ rotten punto com”, dotado del usual subtítulo, con la misma fuente pero de tamaño 10, “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”. Sigue la invitación dirigida a los usuarios , escrita en mayúscula y en *Arial* 7,5, “Reconoce lo podrido/Rotten” (la traducción al castellano de “*Spot the rotten*” pierde el calambur inglés según el cual el término “*rotten*” es tanto el nombre del sitio en cuestión como el adjetivo “podrido”), enriquecida por la nota: “¡Sé el primero en enviarnos un recorte de una publicación *mainstream* que se interesa por Rotten.com, incluso en números viejos, y recibirás gratis una



## press @ rotten dot com

An archive of disturbing illustration

SPOT THE ROTTEN  
Be the first to send us a rotten.com clipping from a mainstream publication, even back issues, and receive a free rotten.com t-shirt!

### Taliban Thwarted #6



CLICK TO ENLARGE

London Telegraph  
November 2001

"Jason Scott, of the internet newsletter rotten.com, said he had searched the internet for the phrases used in the documents, which were in English, and found they were the same as a well known 1979 spoof article."

(Submitted by Soylent)

### Taliban Thwarted #5



CLICK TO ENLARGE

Wall Street Journal Online  
November 2001

"Osama bin Laden, head of al Qaeda, is a very clever fellow, but he's always struck us as somewhat unworried. You know what we mean--the sort of guy who has a lot of book learning but is short on street smarts. Well, it appears he has fallen for an obvious hoax. A Web site called Rotten.com notes that a Times of London report from last week, about Well, it appears he has fallen for an obvious hoax. A Web site called Rotten.com notes that a Times of London report from last week, about bin Laden's purported nuclear plans, includes the following description of a document the Times reporter found in a Kabul house apparently used by al Qaeda..."

(Submitted by Soylent)

### Taliban Thwarted #4



CLICK TO ENLARGE

New York Daily News  
November 2001

"The sharp-eyed publisher of the rotten.com Web site first noted the correlation between language in the Kabul documents -- which were shown in BBC footage and quoted in the London Times -- and the parody."

(Submitted by Soylent)

### Taliban Thwarted #3



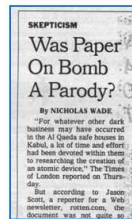
CLICK TO ENLARGE

AlterNet  
November 2001

"In fact, after assembling a collection of over 100,000 text files, Rotten.com contributor Jason Scott has concluded that the scope of the misunderstanding may stretch even further. 'If somebody thought they saw nuclear bomb plans on the Internet, they probably saw this one.'"

(Submitted by David Casse)

### Taliban Thwarted #2



CLICK TO ENLARGE

New York Times  
November 2001

"But according to Jason Scott, a reporter for a Web newsletter, rotten.com, the document was not quite so chilling a display of nuclear knowledge as the Times might have believed. Mr. Scott searched the Web for phrases visible in a film of The Times's document broadcast by the BBC and discovered its source, a spoof published in 1979 in a takeoff on scientific journals known as The Journal of Irreproducible Results."

(Submitted by Soylent)

### Taliban Thwarted #1



CLICK TO ENLARGE

Village Voice  
November 2001

"Now the online Daily Rotten says at least part of those documents photographed by the Times are taken verbatim from a 'semi-famous' pseudo-document that has been circulating on the Internet for years. It's a reprint of a scientific parody called 'How to Build an Atom Bomb,' from the geek-humor newsletter Annals of Improbable Research, originally known as the Journal of Irreproducible Results."

(Submitted by Soylent)

### Rating Rotten News



CLICK TO ENLARGE

Wired  
October 2001

"The difficulty in determining what are legitimate Internet news sites and which online publishers do not have sufficiently high journalistic standards to qualify will doom ICRA, civil libertarians predict. After all, even rotten.com now features a news section, though the headlines do tend to run along the lines of Postal worker jailed for flinging feces."

(Submitted by Soylent)

### Germany Censors Rotten



CLICK TO ENLARGE

## Heise (German News) October 2001

Legal authorities in Düsseldorf have required that all ISP's the German state of Nordrhein-Westfalen block access to rotten.com under a controversial new censorship law. Text in German.

(Submitted by Frank Rieger)

### Disinformation?



CLICK TO ENLARGE

Tiscali (Czech News)  
October 2001

We aren't even sure what this article is about, though it seems to ask, "Is the objective of the Internet to spread disinformation?" Czech isn't widely spoken on the Rotten Staff, can someone from Czechia send a translation? [We don't know if this is bad or good, but being mentioned alongside Debka, an extremely scary and badass Israeli intelligence website, can't all be bad.]

(Submitted by Soylent)

### Rotten may cost teacher her job



CLICK TO ENLARGE

Northwest FL Daily News  
October 2001

"In looking at distinct printouts of computer activity, Brooks said his office could only pinpoint one site that might be deemed inappropriate: www.rottent.com. That Web site includes sexual content and graphic violent images including autopsy photographs, but Mulhearn's attorney points out that records show that site had been viewed for only seconds."

(Submitted by TIF)

### Is it really called "For Him Magazine"



CLICK TO ENLARGE

FHM  
August 2001

From FHM, a men's magazine.

(Submitted from New Zealand)

### So Very Forbidden



Figura 75 (a)

Figura 75 (b)

Figura 75 (c)

CLICK TO ENLARGE

**Forbidden Internet  
Summer 2001**

This is from an irregularly published slick called *Forbidden Internet*, and it is rather strange that rotten was not in their first issue, as it is by far the most popular and most unique of any 'forbidden' site.

(Submitted by Lady C)

**Rotten Shall Return**



CLICK TO ENLARGE

**Philippine Daily Inquirer  
June 2001**

A glowing review of rotten.com:

They show pictures of almost everything--everything sick and goan inducing, that is. In the few minutes we surfed, we saw photos of a person run over by a train, a dead bunny, shark attack victims, suicide victims, a man who burned to death on an electric post and numerous other corpses. There were also pictures of people eating babies.

I am not normally weak-hearted. But I have to draw the line somewhere. And Rotten.com definitely crossed that line.

[June 5, 2001, page 2]

(Submitted by Soylent)

**Monster lawsuit**

**The Boston Globe**

**Boston Globe  
May 2001**

Two female employees filed a lawsuit against monster.com, an online jobs marketing site:

Sarno said Miner and other co-workers routinely viewed Web sites showing naked women and posted graphic images as screen savers on their computers, creating a hostile environment in the office of 25 people.

They also say Miner frequently visited a Web site that displays photographs of accident and murder victims - a site that touts itself as *pure evil since 1996* and an *archive of disturbing illustration*.


"It was just disgusting," said Sarno, an MBA who quit a management job at another company to go to work for a dot-com because she thought it held greater opportunities. "It was painful to even get up in the morning and go in there."

Sarno and Kitis both said they complained repeatedly to Miner about offensive and unprofessional conduct and were fired without any notice.

[May 24, 2001, Thursday, THIRD EDITION]

(Submitted by Soylent)

**Public Enema #1**




CLICK TO ENLARGE

**Salon  
March 2001**

"If the Net is a library of the collective consciousness -- a vast collection of humans' fantasies, fears and obsessions -- then Rotten.com represents the darkest, deepest, most sordid side of human nature. There is absolutely nothing nice about Rotten.com; this site is simply foul." (The front page of Salon.com)

(Submitted by Salon)

**California Uber Alles**



CLICK TO ENLARGE

**Sacramento News & Review  
March 2001**

"I scrolled down to 'motorcycle', clicked, and was rewarded with a

**Deutsche Hustler**



CLICK TO ENLARGE

**Deutsche Hustler  
März 2001**

The German variant of Hustler is kind enough to have us on page 22. Incidentally this Hustler has quite a different feel than the American one, although sometimes the unlaught get in the way of the porn.

(Submitted by Hustler)

**Beat Me Harder Baby**



CLICK TO ENLARGE

**Maxim Magazine  
December 2000**

Maxim Magazine, 'For Men', always fun.

(Submitted by Stale)

**Big Down Under**


**Nielsen//NetRatings**

**Sydney Morning Herald  
December 2000**

According to Nielsen/Netratings surveys, in the Australian 18 to 34 age bracket, rotten.com is the 8th most popular website down under. Yes, **eighth**. This is simply astonishing. Reported in the Sydney Morning Herald, 12 December 2000.

(Submitted by Soylent)

**Cocks and Dicks and Things**



CLICK TO ENLARGE

**Instinct Magazine  
December 2000**

Instinct Magazine, a publication catering to gay homosexuals, has been described to us as "trashy but nice", featured in our latest issue. (This is one of those things we wouldn't notice unless someone notifies us, so please keep us posted.)

(Submitted by Number-6)

Figura 75 (d)

Figura 75 (e)

**Burnt Crispy Person**




CLICK TO ENLARGE

**KPRC (Click2Houston)  
November 2000**

Again, we aren't mentioned directly because KPRC is too chickenshit to give our URL, but this is about rotten.com's 'Burnt Crispy Person' exhibit. This was on Houston television as well.

(Submitted by Ron Jensen)

**We Put Dick on the Internet**



CLICK TO ENLARGE

**Magyar Hirlap  
November 2000**

Two of our sites, phallic.org and celebritymorgue.com, were featured in this article on Internet extremism appearing in *Magyar Hirlap*, one of Hungary's main national newspapers. Text is in Hungarian, which is nearly impossible to understand.

(Submitted by Soylent)

**Hustler v. Playboy**



CLICK TO ENLARGE

**Hustler Magazine  
October 2000**

Hustler don't mention us directly, but instead their competitor *Playboy* (see below), who apparently didn't realize that this image has been floating around for fifteen years. God bless America and God bless Larry Flynt, heroic fighter for our rights and liberty.

**Best Inspirational Website**



CLICK TO ENLARGE

**New York Press  
September 2000**

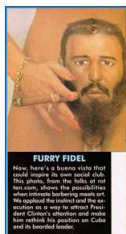
We were awarded 'Best Inspirational Website, Manhattan 2000' by *New York Press*. It even came with a nice plastic award suitable for framing, as if it were a Chamber of Commerce award. Nice! And dammit, we are the best.

(Submitted by publisher)

**Viva Fidel! Viva Playboy!**

Figura 75 (f)





CLICK TO ENLARGE

Playboy Magazine  
April 2000

We made page 22 of *Playboy*.

Hackers Deface DARE Site



New Hampshire Daily News  
March 2000

During a time when Microsoft, Yahoo, and eBay were suffering distributed denial of service attacks, suspicion came upon a hacker known as Coolio. It's not likely he was responsible for the attacks, but he *did* deface the "DARE" antidrug site. And it is that defacement for which the "feds" charged him. While this was widely reported in the media, what was not reported was that he defaced it with images obtained from rotten.com, and linked the DARE site to rotten. From the New Hampshire Sunday News, 12 March 2000:

On Nov. 14 and again on Nov. 17, www.DARE.com, which promotes anti-drug and anti-violence messages to young people, was transformed by Moran with messages of his own. "Reagan lost the war on drugs -- end it now!" it reads under a picture of a fat rat sitting on its backside. The photo captions says "This rat is HIGH on MARIJUANA." Links also are provided to pro-drug Web sites, including www.rotten.com

Why wasn't this widely reported? It's our conjecture that mainstream media does not really like to link to, or publicize rotten.com. In fact this is the only instance of the media mentioning our site in relation to this incident, even though the charges against Coolio were front page news.

(Lexis Nexis Database)

Bad Boys of the Internet



CLICK TO ENLARGE

San Francisco Bay Guardian  
March 2000

The *San Francisco Bay Guardian*, weekly rag for the city by the bay, has these nice things to say about our site. The day this came out all my friends in SF called to ask "Did you realize...?"

(Submitted by The Deth Vegetable)

CNN

Headline NEWS  
CNN Headline News  
February 2000

In a segment on "Death Culture", our *Celebrity Morgue* site is featured on CNN's Headline News channel, February 26. Oddly we don't find out about this until a year later.

(Lexis Nexis Database)

Old Sparky



Palm Beach Post  
January 2000

Inmate Allen Lee Davis was executed in Florida's "Old Sparky" electric chair, creating a bloody spectacle that horrified witnesses. Because of the publicity surrounding the "cruel and unusual" execution, a judge ordered the photos released. From the front page of the *Palm Beach Post*, 3 January 2000:

On July 8, 1999, blood spurted from the nose and mouth of Allen Lee "Tiny" Davis during his execution and ghastly pictures of his corpse, still seated and strapped into the chair, have found their way onto the Internet, where they can be seen at a site appropriately named awful.rotten.com/chair/davis.html

Since that article appeared, "Old Sparky" was sold to the Ripley Museum for \$25,000.

(Lexis Nexis Database)

Arizona Republic

THE ARIZONA REPUBLIC

Arizona Republic  
January 2000

<http://www.rotten.com/today/>

From their "Smart Living" section, page E3:

There's not much to this site - just a daily listing of oddball events occurring on the date in question. As promised, the chosen happenings are not the smiley kind, although many are good for a laugh. (Example: "Jan. 12, 1971: The first episode of All in the Family made television history by broadcasting the sound of a toilet flushing.")

(They review our "Rotten History" site only)

(Lexis Nexis Database)

UK Blokes Chip in



.net Magazine  
November 1999

Three of the Rotten family of websites were featured in the November 1999 issue of *.net Magazine*, which is quite a decent UK publication. (Page 54 and 56). The other two featured were *Celebrity Morgue* and *Phallic.org*.

(Submitted by Lady Carolin)

Belgian Elections



Belgian National Television  
May 1999

The Justice Minister of Belgium, Tony van Parys, denounced both Rotten and our educational *Celebrity Morgue* site on VTM (commercial Belgian television) as well as their public station. Screen shots were shown, and Parys stated his intention to cause the Ministry to investigate whether or

not they could have the site shut down, or whether Belgian internet providers could be forced to block access to Rotten. With the Belgian elections less than a month away, this is definitely odd timing. The man could clearly use an ass bugging.

(Submitted by numerous Belgians)

Who Gave Donna Rice Work



House Judiciary Committee  
May 1999

In testimony for the House Judiciary Committee, Donna Rice (now Donna Rice Hughes) was giving a little slide show:

This next slide is rotten.com. And it is a very violent and bloody web site. Now let me just say all the images I am showing you are free. OK, they are free pictures. I clicked on the third click down and you see mayhem 3, I clicked there and here it says they offer a series of dismemberments and brutalities. When I clicked there, I got to the next site. This is just one of over a dozen pictures that were offered under mayhem. This slide depicts one of three corpses with severe head wounds. And I cannot even make out a head here.

Okay, so Donna Rice became famous for derailing Gary Hart's presidential candidacy by *sucking his dick*. Does this make her the moral arbiter for the rest of us? Sure!

(Lexis Nexis Database)

Wire Service Reuters



CLICK TO ENLARGE

Reuters  
September 1997

Reuters, reporting on the Diana photo. Story via Nando.

c|Net...



CLICK TO ENLARGE

c|Net  
September 1997

c|Net, technical news source, reporting on the Diana photo.

Was it really a chicken?



Raleigh News and Observer  
September 1997

Figura 75 (g)

Figura 75 (h)

Figura 75 (i)

What flew in Raleigh, September 9, 1997:

[Offline, the] angry backlash against the media [...] wouldn't hit newsprint for a day or so, and a variety of obnoxious sites. Rotten.com - which proudly posts photos of men copulating with chickens and bloody shots of O.J. Simpson's murdered wife - dedicated a Diana link: There was Di at a nude beach, Di showing a lot of thigh in a very short dress, Di with a wedge - and promises of more. "When at such time we receive accident photos, they will appear at this spot immediately," the site's proprietors wrote.

Since we're still waiting on the *real* accident photos, y'all will have to content yourselves with a picture of some royal ass. As for the chicken, we have plans for it.

(Lexis Nexis Database)

#### Fine German Engineering



CLICK TO ENLARGE

Verlag Heise  
September 1997

Verlag Heise, reporting on the Diana photo. (Text in German)

#### Frogs



CLICK TO ENLARGE

Agence France-Presse  
September 1997

Agence France-Presse, the French news agency, reporting that we have a photo of Princess Diana after her accident. This is prior to our revealing the photo to be another accident.

#### El Mundo



CLICK TO ENLARGE

El Mundo  
September 1997

El Mundo is the largest newspaper in Spain, here reporting that the Diana photo is fake. (Text is in Spanish)

#### If I Can Make It There...



CLICK TO ENLARGE

The New York Times  
September 1997

When the Princess Diana stunt we pulled was still raging, we granted an interview with a *New York Times* reporter. Surprising to us, the article was favorable, and all was well.

(Submitted by publisher)

#### The King Of All Media!



Howard Stern Show  
April 1997

On national radio, morning host and troublemaker Howard Stern surfed rotten.com live, something our little site was totally unprepared for. Traffic jumped in one day from 4,500 people a day to 50,000. We had to shut the site down temporarily. Three years later now, we get about 200,000 people a day.

(Submitted by Soylent)

Quoted from some hatemail. "And the climax of your despicable depravity is that you have the guts to exhibit all the legitimate reproaches and accusations by the press as trophies that give you a twisted encouragement to push ahead your shit-awful business!"

[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 75 (l)

Figura 75 (m)

Figura 75 (n)

camiseta de Rotten.com!". Se anima a los usuarios a referir unos artículos o sencillamente unas citas que atañan al sitio *Rotten.com*, el cual muy a menudo es mencionado por la prensa como ejemplo de actividad vergonzosa para boicotear y censurar, o bien como ejemplo de prontitud a la hora de publicar primicias exclusivas. Cada artículo, cita y recorte de prensa digital o de papel inicia con un titular en blanco, en fuente *Arial* tamaño 12 y en negrita, insertado en el interior de una banda gris horizontal que abarca lo ancho de la página. Dicho titular resume motivos de la mención del sitio *Rotten.com* en el artículo a continuación; sigue una imagen empequeñecida de previsualización del entrefilete del periódico, del artículo, ya sea de papel

o digital, bajo la cual está el aviso “haz clic para agrandar”, de color negro, en mayúscula y en *Arial* 7,5. Solamente en una decena de casos la fotografía del artículo o entrefilete para agrandar se sustituyen con, a seguir: fotografías estáticas provistas de fragmento del artículo que se refería a éstas y de comentario explicativo; fotografías estáticas y relativo comentario explicativo que ilustra el motivo de la cita en determinados contextos; imágenes estáticas extraídas de la Web y relativo comentario explicativo; el nombre o el logotipo del periódico o de la revista de papel, su fragmento digitalizado que discute acerca de *Rotten.com* y comentario explicativo; el nombre o el logotipo del periódico o de la revista digital que trata el argumento *Rotten.com*, junto al fragmento que se refiere a éste y al comentario explicativo relativo. Cuando hay una imagen empuqueñecida de previzualización del entrefilete del periódico o del artículo, ya sea de papel o digital, “clicándola” se abre una pequeña ventana que enseña el mismo entrefilete o artículo en un formato más grande y legible. Debajo de la imagen y del aviso “haz clic para agrandar”, o en su defecto debajo del nombre o logotipo del periódico que cita *Rotten.com*, se escribe, de color azul y en fuente *Arial* de tamaño 13,5, el nombre de la fuente oficial de la cual se sacó el artículo o la cita. Después, lo que se lee es el pasaje del periódico o de la revista en la que se cita *Rotten.com*, o bien incluso directamente el texto explicativo relativo, todo escrito en negro y en *Times New Roman* 11. Finaliza cada apartado reservado a un artículo o a una cita protagonizada por *Rotten.com* el nombre, entre paréntesis, en negro y en *Times New Roman* 10, del usuario o del miembro del equipo que capturó la referencia. La única excepción con respecto a lo descrito hasta el momento está constituida justo por el último apartado, el cual no refiere ni una cita, ni un artículo extraído por la prensa, ya sea digital o la tradicional de papel. Aquí se extrapola un pasaje de un *hatemail* (en castellano un “correo electrónico lleno de odio”), redactado al igual que los comentarios explicativos, que reza: “¡Y el colmo de vuestra despreciable depravación es que tenéis las agallas de exhibir todos los legítimos reproches y acusaciones por parte de la prensa como si fueran trofeos que os animan de manera

retorcida a seguir adelante con vuestro terrible negocio de mierda!”. Por último, en el fondo de la página “Prensa” se halla el enlace hacia la página de inicio “[vuelve a rotten.com]”, en *Times New Roman* 11.

El quinto título “enlazado” de la columna gris ubicada en la parte izquierda de la *home page* es “Palabras”, que nos remite a una página en la que un texto expresa la ideología que sustenta el sitio *Rotten.com*, su declaración de intenciones, su programa “deontológico” (Figura 76).

### censorship @ rotten dot com

An archive of disturbing illustration

The definition of **obscenity**, according to the Supreme Court and known informally as the *Miller test*, is:

- must appeal to the prurient interest of the average person
- must describe sexual conduct in a way that is "patently offensive" to community standards, and
- when taken as a whole, it "must lack serious literary, artistic, political, or scientific value"

Certain people (including parents and schoolteachers) have complained to us and stated that rotten.com should not be "allowed" on the net, since children can view images on our site.

One US schoolteacher wrote us a very angry email that complained some of her students had bookmarked images on this site, that our site shouldn't be on the net, and other claptrap.

This is our response. **The net is not a babysitter!** Children should not be roaming the Internet unsupervised any more than they should be roaming the streets of New York City unsupervised.

We cannot dumb the Internet down to the level of playground. Rotten dot com serves as a beacon to demonstrate that censorship of the Internet is impractical, unethical, and wrong. To censor this site, it is necessary to censor medical texts, history texts, evidence rooms, courtrooms, art museums, libraries, and other sources of information vital to functioning of free society.

Nearly all of the images which we have online are not even prurient, and would thus not fall under any definition of obscenity. Any images which we have of a sexual nature are in a context which render them far from obscene, in *any* United States jurisdiction. Some of the images may be **offensive**, but that has never been a crime. Life is sometimes offensive. You have to expect that.

The images we find most obscene are those of book burnings.

Please remember that **no child has access to the Internet without the active consent of an adult**. And absolutely no child should be left on the Internet alone. Supervision of children remains the responsibility of parents and teachers, as it always has and always will.

---

The rotten [staff](#), May 1997.

Figura 76

El título de la página, en fuente *Times New Roman* tamaño 18 y de color negro, es “censura @ Rotten punto com”, el subtítulo, con la misma fuente pero de tamaño 10, es el acostumbrado “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”. El resto de la página está ocupado por el texto negro, en fuente *Times New Roman* tamaño 12, centrado, que refiere en un listado de viñetas la definición del término “obscenidad” facilitada por la Corte Suprema estadounidense, que sostiene el que la red digital no es una niñera y que si se quiere censurar *Rotten.com*, eventualidad éticamente no correcta, entonces sería necesario censurar también los libros de medicina, de historia, los documentos probatorios en mano a las Cortes judiciales, las librerías y otras fuentes de información vitales para el funcionamiento de una sociedad libre. Se prosigue aseverando que las imágenes son ciertamente “ofensivas”, pero que lo son al igual que la vida misma en muchas ocasiones, opinando que las imágenes realmente obscenas son las de los libros que arden quemados por la censura. Como para sellar lo afirmado, al cabo del escrito aparece la firma en negro “El equipo de rotten, mayo de 1997”, redactada en *Times New Roman* 11, donde el término “equipo” es un enlace que activa automáticamente el programa de correo electrónico *Outlook Express* para enviar un e-mail a la dirección electrónica de *Rotten.com*.

En la página de inicio, bajo el enlace “Palabras”, se lee el *link* “Porno”, el cual remite hacia el sitio ya aludido muchas veces “Pornopolis”, sitios asociado patrocinador de *Rotten.com* (Figura 77). Al hacer clic se nos traslada a una página de fondo negro maquettata de manera sencilla, que representa un filtro antes de llegar al verdadero sitio independiente “Pornopolis”. El título, centrado, de color rosa y en fuente *Arial* 36, es “Pornopolis”; debajo, escrito en blanco y en *Times New Roman* 18, se lee: “NO más banners, NO más gilipolleces, sólo un sinnúmero de fotografías. Con nuevo material agregado continuamente para ofreceros vuestros fetiches recién descubiertos. Por sólo 6, 95\$ consigue un flujo constante de asquerosidad al alcance de la mano”. Sigue y destaca la indicación en

**Pornopolis**

**NO banners, NO bullshit, just lots and lots of pictures. With new stuff thrown in all the time to handle your various newly discovered fetishes. For only \$6.95 get a steady stream of nasty at your fingertips.**

**>> OVER 80,000 IMAGES IN THIS ARCHIVE <<**

**This is the best way to support Rotten, The Rotten Library, Daily Rotten, and NNDB**







**Existing members**

Click [here](#).

**New members**

-> JOIN <-

**ALL OF THESE SITES ALSO INCLUDED**

 <i>Total voyeur experience</i>	 <small>Some of the sickest, most twisted pornography you will ever see.</small>
 <b>Teen Pornopolis</b> <small>Because 20 is too old.</small>	
	
	

**...AND MORE!**

-> JOIN <-

Figura 77

amarillo, siempre en *Times New Roman* 18, “>>Más de 80000 imágenes en este archivo<<”, junto a otro, escrito con la letra negra dentro de un rectángulo amarillo, con la misma fuente y tamaño, “Esta es la mejor manera para apoyar Rotten, La librería de Rotten, Rotten diario y NNDB”. A continuación se encuentra la indicación en rojo, en la misma fuente y tamaño, “Miembros efectivos haced clic aquí.”, donde “haced clic” está en blanco y “aquí” es un *link* que visualiza la ventana con los campos en los cuales los abonados deben introducir sus nombres de usuarios y sus contraseñas para acceder a los contenidos. Justo debajo, otro aviso dirigido a los no abonados, igualmente redactado, “Nuevos miembros”, que señala el

botón gris “Hazte socio”. Sucesivamente, sobresale un amplio rectángulo dividido en ocho casillas y presentado por la nota en rojo, en mayúscula y en *Times New Roman* 18 “Todos estos sitios Web están incluidos también”: en cada casilla se ve una imagen representativa de un sitio pornográfico o erótico. Pegado en el borde inferior del rectángulo compuesto de ocho casillas se le otra nota, igualmente redactada: “Nuevos miembros”. Dicha nota indica otro botón “Hazte socio”, igual al de antes, que, como el precedente, conduce a los usuarios hasta una página en la que es posible efectuar el pago para disfrutar de los contenidos.

Bajo el enlace “Porno” la columna gris de la *home page* nos propone “Fmax”, apócope de “Fetish Maximus” (“Fetichismo máximo” en castellano), que nos conduce a otro sitio-portal de pago de materia pornográfica, éste también independiente, no obstante el ser gestionado por el mismo equipo de *Rotten.com* (Figura 78). La página filtro que se nos presenta es exactamente idéntica a la de “Pornopolis”, a excepción del texto de color amarillo, levemente modificado. Escrito en amarillo sobre negro, en *Times New Roman* 18, resalta ahora la nota “¿Quieres ver más? Date un paseo por nuestra galería de presentación...”, donde “paseo” es un *link* hacia dicha página de presentación de los contenidos exhibidos. Despúes, en mayúscula, con la misma fuente y tamaño, “>Más de 90000 imágenes en este archivo<”, junto a otro aviso, escrito con la letra negra dentro de un rectángulo amarillo, con la misma fuente y tamaño, “Esta es la mejor manera para ayudarnos...”.

El octavo y el noveno enlace de la columna gris presente en la parte izquierda de la *home page* son “Fotos de las fichas policiales” y “NNDB”, *links* que dirigen hacia las secciones homónimas que ya analizamos previamente {respectivamente: (Figura 67); y [Figura 48 (a)], [Figura 48 (b)]}. En cambio el décimo enlace es “Cuchillos de carnicero”, enlace que remite a una sección ya mencionada diferentes veces, pero jamás analizada en detalle [Figura 79 (a), Figura 79 (b)]. La página de fondo blanco que se abre



**Fetish Maximus**

**NO banners, NO bullshit, just lots and lots of pictures. With new stuff thrown in all the time to handle your various newly discovered fetishes. For only \$6.95 get a steady stream of nasty at your fingertips.**

**Want to see more? Take our preview [tour...](#)**

**>> OVER 90,000 IMAGES IN THIS ARCHIVE <<**

**This is the best way to support us...**

**Existing members**

**Click [here](#).**

**New members**

-> JOIN <-

**ALL OF THESE SITES ALSO INCLUDED**

 <i>The Pornopolis</i> <b>Peephole</b> <i>Total voyeur experience</i>	<b>FETISH MAXIMUS</b> <small>Some of the sickest, most twisted pornography you will ever see.</small>
 <b>Teen Pornopolis</b> <small>Because 20 is too old.</small>	 <b>Pornopolis Cinema</b>
 <b>Smut Bucket</b>	 <b>THE FETISH MAXIMUS SEXUAL CURIOSITY MUSEUM</b>
 <b>Dirty Cartoons</b>	 <b>BONERS The Archive</b>

**...AND MORE!**

-> JOIN <-

Figura 78

está encabezada por un elemento gráfico horizontal que contiene el título de la sección, en color rojo: “Cuchillos de carnicero” (Figura 80). Debajo, en un gran rectángulo centrado, el cual posee un perímetro gris y una serie de pestañas tanto en el borde superior como en el inferior, donde pero están colocadas al revés, se hallan los contenidos [Figura 79 (a), Figura 79 (b)]. Las pestañas del rectángulo de los contenidos son de color gris, cinco en el borde superior y cinco en el inferior, aunque al revés (Figura 80, Figura 81). En su interior se encuentran los rótulos “enlazados”, de color blanco,





Figura 79 (a)



Figura 79 (b)

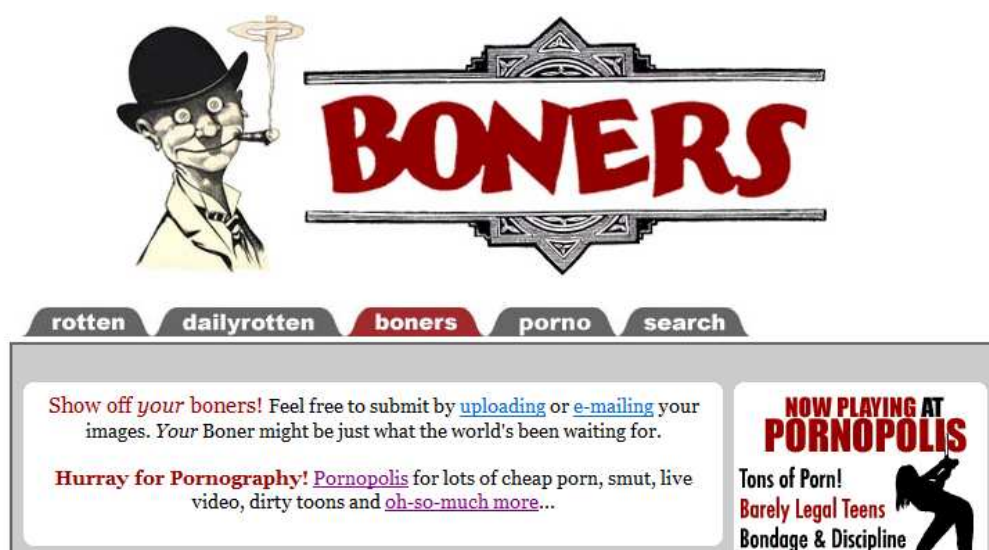


Figura 80

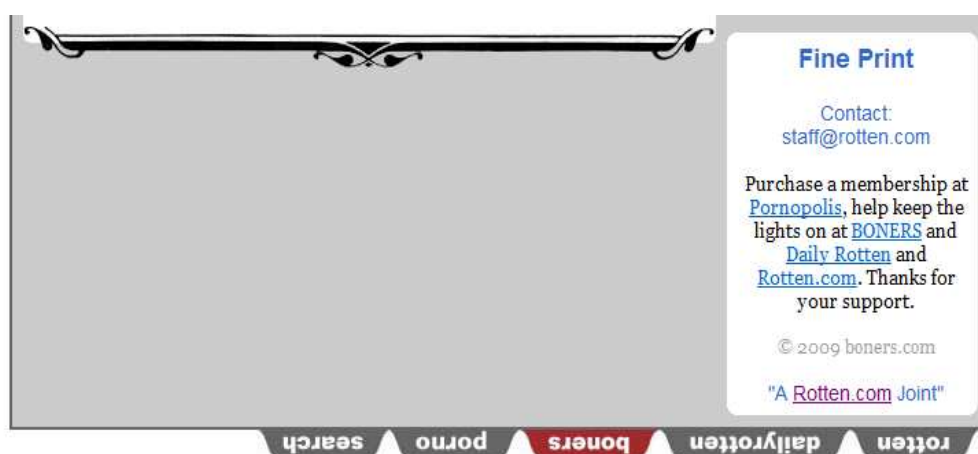


Figura 81

“Rotten”, que dirige hasta la *home page*, “Rotten diario”, que conduce hasta la sección homónima, “Cuchillos de carnicero”, que vuelve a llevar a la página en la cual ya estamos, “Porno”, que remite al sitio asociado “Pornopolis”, y “búsqueda”, que dirige a una ventana provista de motor de búsqueda muy parecida en la maquetación a la de la página de “Rotten diario”. Entrando en el rectángulo de los contenidos, en la parte alta está una casilla blanca rectangular que contiene un texto explicativo (Figura 80). El texto en el primer párrafo reza, en fuente *Georgia*: “¡Enseñadnos vuestros cuchillos de carnicero! Sentíos libre de mostrar vuestras imágenes

## The Secret Life of **BONERS**

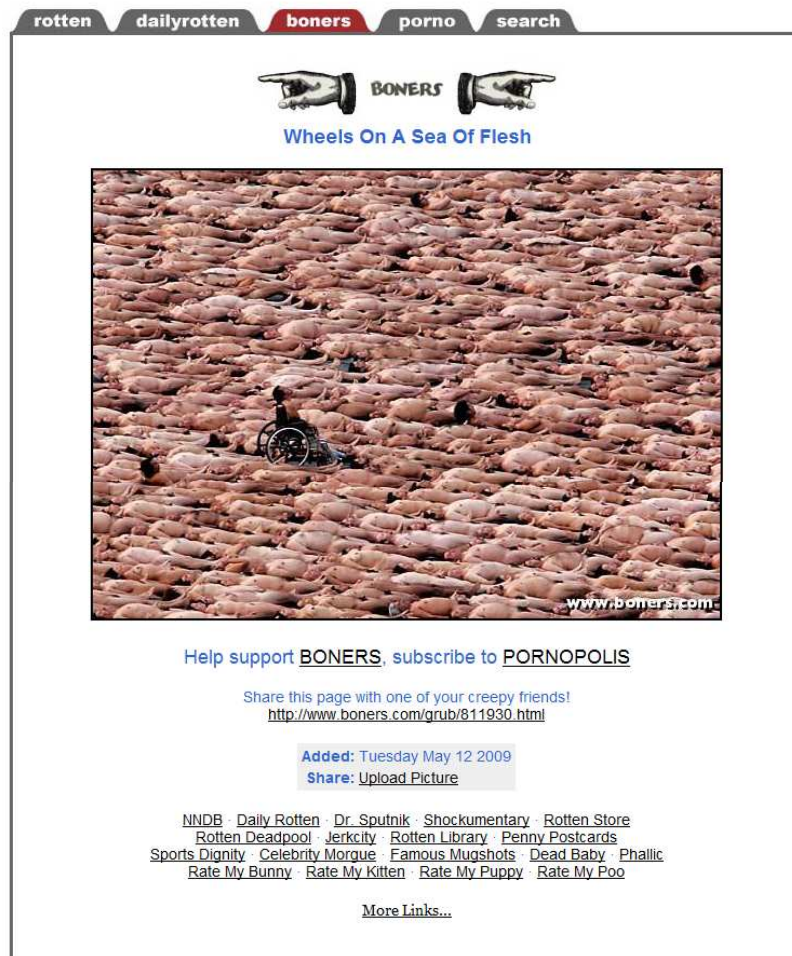


Figura 82

colgándolas o enviándolas vía e-mail. Vuestro cuchillo de carnicero podría ser justo el que el mundo estaba esperando. En el segundo párrafo, siempre en fuente *Georgia*: “¡Hurra por la pornografía! Pornopolis para un montón de porno económico, obscenidades, vídeos en vivo, cómics verdes y muchas cositas más...”. En dicho texto, que es de tamaño 11, “¡Enseñadnos vuestros cuchillos de carnicero!” está en rojo y es de tamaño 12, con la palabra “vuestros” además en cursiva; “¡Hurra por la pornografía!” está también en rojo y en negrita; pues, las palabras o frases “colgándolas”, “enviándolas vía e-mail”, “Pornopolis”, y “y muchas cosas más” son cuatro enlaces, que llevan el primero a un formulario digital que permite “subir” las imágenes”, el segundo al apartado “Contactos”, que veremos, el tercero al sitio Web “Pornopolis” y el cuarto igualmente a “Pornopolis”. Bajo esta casilla

rectangular blanca con el texto explicativo se suceden, uno tras otro, dieciséis cuadros blancos provistos de un marco constituido por un motivo gráfico de sabor antiguo, al estilo *vintage* [Figura 79 (a), Figura 79 (b)]. Cada uno de estos cuadros alberga, en orden cronológico, los enlaces de las imágenes que los usuarios han “colgado” directamente en la página o que decidieron enviar al equipo de *Rotten.com*. Cada cuadro presenta un título constituido por la fecha de un día determinado, escrita en *Verdana 18* y en color rojo, y de hecho contiene los enlaces, en *Arial 13*, que aparecieron en ese día, publicados por los usuarios o realizados por el equipo de *Rotten.com*. Cada uno de estos *links*, si activado mediante clic con el botón derecho del ratón, abre una página de fondo blanco en la cual se enseña la imagen a la que se refiere el enlace (Figura 82). El título de dicha página cambia obviamente conforme al tema de la fotografía o de la ilustración, pero mantiene como elemento fijo el rótulo “Cuchillos de carnicero” escrito en gris, con esa fuente angulosa. Debajo encontramos el rectángulo que encierra el contenido en el interior de su borde gris, el cual luce en la parte alta las mismas cinco pestañas que describimos con respecto a la página principal “Cuchillos de carnicero”. Dentro del rectángulo de los contenidos se ve una ilustración gráfica compuesta de dos manos grises colocadas en la misma línea que indican hacia direcciones contrarias, en el medio de las cuales se halla el rótulo gris anguloso “Cuchillos de carnicero”: al hacer clic en una de estas dos manos se accede a la imagen precedente o siguiente, sin pasar por la página principal “Cuchillos de carnicero”, mientras que, al “pinchar” en el rótulo “Cuchillos de carnicero” se vuelve a la susodicha página principal. Debajo de la ilustración gráfica se lee el título-comentario de la imagen, de color azul y en *Arial 13*, que presenta la imagen en cuestión. En cambio, la parte inferior del rectángulo de los contenidos alberga un aviso y algunas indicaciones relativas a la imagen arriba. El aviso, azul y en *Arial 13,5*, dice: “Ayuda a sostener Cuchillos de carnicero, suscríbete a Pornopolis”. Aquí “Cuchillos de carnicero” y “Pornopolis”, escritos en negro y en mayúscula, son dos enlaces que envían el primero hasta la página de nivel jerárquico superior “Cuchillos de carnicero”, y el segundo hasta el sitio “Pornopolis”.

Otra nota, puesta inmediatamente debajo, redactada en *Arial* 11 y siempre de color azul, reza: “¡Comparte esta página con uno de tus amigos asquerosos!”. En efecto esta nota anticipa la dirección electrónica, el código HTML, redactado igualmente, que identifica de manera unívoca la página y la imagen, en el caso de que se desee mostrar la fotografía a otro navegante. Bajo la nota se halla un pequeño rectángulo apenas perceptible, debido a su azulito extremadamente claro, que contiene informaciones acerca de la imagen y una opción para “subir” algún contenido: al lado de “Añadido:”, en azul oscuro, en negrita y en *Arial* 11, está la fecha en la cual se “colgó” la imagen, de color más claro y no en negrita; al lado de “Comparte” está el enlace “Carga”, siguiendo el esquema de maquetación precedente, enlace que una vez activado abre un formulario para “subir” una imagen. Luego, toda una serie de *links* finaliza el rectángulo de los contenidos y asimismo la página entera: redactados en fuente *Arial* tamaño 12, se suceden dieciocho enlaces hacia otras secciones de *Rotten.com* o hacia sitios Web externos, que terminan con “Más enlaces...”, *link* que conduce hasta la sección “Enlaces”, aún no indagada. Subamos a un nivel jerárquico superior, volviendo a la página principal “Cuchillos de carnicero” desde la cual empezamos. Dentro del rectángulo de los contenidos, apoyados en la parte derecha, están situadas otras casillas de forma cuadrada o rectangular [Figura 79 (a)]. Las primeras dos, cuadradas, que combinan los colores rojo y negro, albergan cada una una imagen: la imagen de la primera casilla anuncia y promueve el sitio Web asociado “Pornopolis”, la de la segunda publicita la sección “Shockumentary” y sus productos audiovisuales. Sucesivamente, en el mismo eje de estas dos primeras casillas, tenemos muchas más. Las dos que siguen poseen un título de color azul y en fuente *Arial* tamaño 13, como todas las demás casillas después, que presenta una serie de enlaces en *Times New Roman* 11: el primer titular es “La tienda de Rotten”, bajo el cual se leen los enlaces de muchos artículos de audiovisuales y *merchandising*; el segundo titular es “Enlaces de Rotten”, el cual ofrece muchos *links* que conducen hasta secciones de *Rotten.com*, hasta sitios extravagantes o eróticos. La casilla sucesiva se

desarrolla notablemente en sentido vertical y está abierta por el rótulo “Titulares”, ya que alberga las entradas de artículos curiosos y estrafalarios de los últimos tres días, divididos en párrafos según la fecha. Las fechas, de color negro, están en fuente *Courier New* de tamaño 10; las entradas son siempre de color negro, pero en *Georgia* 11: una parte del texto de las entradas está “enlazado” y dirige hasta los artículos estrafalarios, mientras que los nombres de los protagonistas de dichos artículos están igualmente “linkados”, pero conducen hasta la ficha correspondiente presente en el archivo “NNDB”. El último enlace de esta casilla es “Más titulares...”, enlace que nos lleva hasta la sección “Las páginas de sociedad del Doctor Sputnik”. La casilla sucesiva exhibe un título y unos enlaces redactados de la misma manera que los de las casillas llamadas “La tienda de Rotten” y “Enlaces de Rotten”: este título es “La librería de Rotten” y los enlaces conducen hasta los lemas correspondientes de “La librería de Rotten”. La casilla siguiente es “Postales”, luce la imagen de una postal y su enlace “Más postales...”, azul y en *Times New Roman* 11, envía hacia el apartado “Postales de un penique”. Sigue la casilla “Evalúa mi...”, con cinco enlaces, escritos con la misma fuente y tamaño de los de la casilla previa, que visualizan páginas en las cuales los usuarios “cuelgan” las fotografías de sus mascotas o de sus partes íntimas para que los demás navegantes las evalúen [Figura 79 (b)]. La próxima casilla se alarga considerablemente por casi una tercera parte de todo lo largo de la página, contiene el título “Más cuchillos de carnicero...” y setenta pequeñas imágenes de previsualización dispuestas en dos columnas verticales, cada una de las cuales, si “pinchada”, agranda el contenido según lo explicado en relación a los enlaces presentes en los cuadros blancos con el marco al estilo *vintage* (Figura 82). Finalmente, la última casilla se titula “Letra pequeña”: dentro un aviso de color azul y en *Arial* 11 “Contactos: staff@rotten.com”, y debajo el texto negro en *Georgia* 10 “Hazte socio en Pornopolis, ayudanos a mantener en vida Cuchillos de carnicero, Rotten diario y Rotten.com. Gracias por vuestro sostén”. Aquí las palabras “Pornopolis”, “Cuchillos de carnicero”, “Rotten diario” y “Rotten.com” son enlaces que remiten los primeros tres al sitio o a la sección homónima, y el



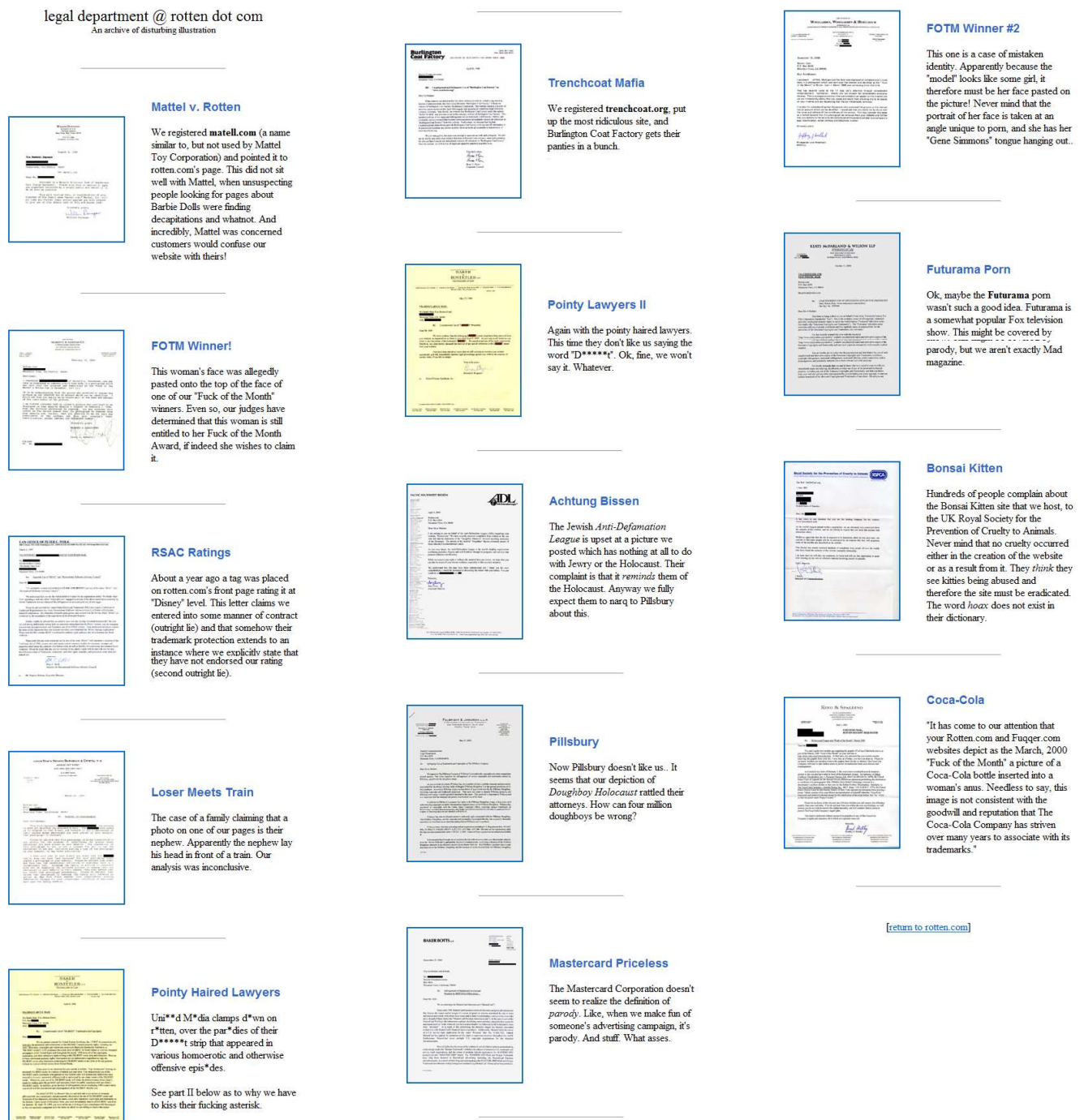


Figura 83 (a)

Figura 83 (b)

Figura 83 (c)

cuarto a la *home page*. Por último, en la parte baja de dicha casilla, la "firma" gris, en *Georgia* 9, "© 2009 boners.com" ("*boners*", en castellano es "cuchillos de carnicero"), con debajo el "sello" azul, en *Arial* 11, "El grupo Rotten.com", donde "Rotten.com" es un *link* hacia la *home page*.

El enlace número once de la columna gris en la parte izquierda de la página de inicio, es decir “FAQ” (acrónimo de *Frequently Asked Questions*, en castellano “Las preguntas más frecuentes”), ha sido analizado previamente y no requiere más dilucidaciones.

De manera distinta, el enlace sucesivo, el número doce, es “Legal”, que lleva hasta una página que configura sus contenidos de forma muy parecida a la de la zona “Prensa”, pero representa una versión suya simplificada [Figura 83 (a), Figura 83 (b), Figura 83 (c)]. El título, en negro y en fuente *Times New Roman* tamaño 18, es “Departamento legal @ rotten punto com”, el subtítulo es el de siempre, “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”, en *Times New Roman* tamaño 10. Debajo de una sutil línea gris divisoria horizontal, se hallan los contenidos, los cuales a su vez están separados por líneas iguales: se ilustran los documentos, los papeles y los expedientes que conciernen a las acciones legales a las que *Rotten.com* tuvo que responder en ámbito judicial, las cartas de queja o de procedimientos de apremio enviadas a la redacción por abogados que trabajan por asociaciones y empresas. Bajo un título en azul y en *Arial* 13, 5, que revela el argumento de la disputa legal, tenemos una sinopsis de los hechos en fuente *Times New Roman* tamaño 12 y a la izquierda una imagen empequeñecida del documento que atestigua su existencia efectiva. Estas imágenes, enmarcadas por un borde azul, se pueden “clicar” para acceder a un formato de tamaño mayor y más legible. En el fondo de la página el *link* a la página de inicio “[vuelve a rotten.com]”, en *Times New Roman* 11.

El penúltimo enlace de la columna gris de la página de inicio es “Contactos”, que, justamente, nos guía hacia una página cuyo objetivo central es proveer a los usuarios de un contacto con el equipo del sitio Web. El título de la página, en fuente *Times New Roman* 18 y en color negro, es “Contactos con el equipo @ rotten punto com”, el subtítulo negro es “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”, con la misma fuente pero de tamaño 10. Siguen, enumerados uno detrás de otro, escritos en negrita, en *Times New Roman* 11 y evidenciados con una flecha negra: “vía E-mail”, “por vía postal”, “foto del equipo”, “departamento legal”, “nuestro FAQ”, “prensa”,



“diana”, “monopolios”, “editorial”, “búsqueda”, “enlaza a nosotros, banners”, “consejo para Rotten Diario”, “envíadnos el URL de una página Web”, y “camisetas”. Debajo de “vía E-mail” está “Oficina de Rotten:” y a su lado la dirección electrónica “staff@rotten.com”, todo de color negro y en *Times New Roman* 11; bajo “por vía postal” colocaron el número del apartado de correos en *Times New Roman* 10 y en negro; debajo de “foto del equipo” se lee, en la misma fuente, tamaño y color, “Mira nuestra foto del equipo”, donde “foto del

about the staff @ rotten dot com  
An archive of disturbing illustration



By popular demand, we're posting a staff photo.

[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 84

equipo” es un *link* que envía a una página la cual presenta una imagen ficticia que inevitablemente suscita la risa (Figura 84); bajo “departamento legal”, redactado del mismo modo, como todas las indicaciones aquí presentes desde ahora en adelante, está puesto “Cartas enviadas por abogados”, donde “Cartas” es un enlace que remite a la sección “Legal” [Figura 83 (a), Figura 83 (b), Figura 83 (c)]; debajo de “nuestro FAQ” está el

*link* “Las preguntas más frecuentes”, que conduce hasta la sección “FAQ” [Figura 46 (a), Figura 46 (b), Figura 46 (c)]; bajo “prensa” está “Cobertura reciente de rotten”, donde “Cobertura” es un *link* hacia la sección “Prensa” [Figura 75 (a), Figura 75 (b), Figura 75 (c), Figura 75 (d), Figura 75 (e), Figura 75 (f), Figura 75 (g), Figura 75 (h), Figura 75 (i), Figura 75 (l), Figura 75 (m), Figura 75 (n)]; debajo de “diana” se lee “vieja cobertura relativa a la historia de la Princesa Diana”, donde “la historia de la Princesa Diana” es un enlace que dirige hacia una página que recopila artículos, intervenciones e imágenes relativas a la supuesta imagen del cadáver de Diana Spencer cargada en la red por *Rotten.com* [Figura 85 (a), Figura 85 (b), Figura 85 (c)]; bajo “monopolios” está la advertencia “Como deferencia hacia nuestros usuarios, ninguno de nuestros servidores funciona con cualquier cosa que pertenezca a Microsoft. Linux, BSD e Apache, nena”; debajo de “editorial” está colocado el aviso “Tenemos Las Fauces Abiertas, una especie de página-editorial”, donde “Las Fauces Abiertas” es un enlace hacia la sección homónima [Figura 49 (a), Figura 49 (b)]; bajo “búsqueda” la nota “¡Ahora puedes buscar en Rotten!”, donde “buscar” es un *link* que conduce hasta una página muy parecida a la de “Rotten diario”, a la cual ya aludimos, pero provista de motor de búsqueda (Figura 86); debajo de “enlaza a nosotros, banners” está la frase “La gente estuvo preguntando acerca de banners”, donde “banners” es un *link* que dirige hacia una página la cual presenta cinco diferentes *banners* e invita a servirse de éstos para promover *Rotten.com* (Figura 87); bajo “consejo para Rotten Diario” se incita a los navegantes a participar con la frase “Envíadnos una propuesta de historia para Rotten Diario”, donde “propuesta de historia” es un enlace que remite a la página, ya mencionada previamente, cuyo formulario facilita la posibilidad de indicar al equipo de *Rotten.com* la existencia de una noticia relevante de tema obsceno, grotesco, sarcástico o violento (Figura 88); debajo de “envíadnos el URL de una página Web” se lee “¿Tenéis algún URL interesante para nosotros? Envía un URL al Equipo de Rotten”, donde “Equipo de Rotten” es un enlace que lleva hasta una página prácticamente

### a photo is posted

On September 12 we received an email containing an image of a car accident matching most of the characteristics from the crash Diana Spencer was killed from. The image contained an inset and the caption *Death of a Princess*.



Careful analysis of the image showed that, while the photograph had not been tampered with, a few minor points were "wrong". We confirmed the source of the image within 12 hours, but because of the wide interest in the existence of any such image (real or not), we went live with it.

It got the world's panties in a bunch, to say the least. The combination of the apparently real photo, plus the "Princess Pirelli" image (Diana with tire tracks across her face) can be most upsetting to the uninitiated.

At no time did we actually claim the photo was genuine. Of course, once we receive a genuine photo of the accident, it will get published.

### press coverage

A goodly number of online services posted interesting stories about the posting of the purported Diana images.

[The New York Times](#).  
San Jose Mercury (NYT News Service)  
[El Mundo](#), major Spanish newspaper.  
Tampa Tribune, US paper in Florida.  
Apple Daily, Hong Kong newspaper (in Chinese)  
Newsletter-AT, text in German.  
[Veritas Heise](#), text in German.  
[c|Net](#), updating their earlier story.  
Roston Phoenix  
San Jose Mercury News.  
Press Association (posted by Yahoo).  
CNN, also reporting the Reuters story.  
Reuters/Wired (posted by Yahoo).  
[Reuters](#), via Nando Times.  
[Agence France-Presse](#), the French news agency.  
[c|Net](#), popular internet news source.

If there are other URL's to online media coverage, please forward them to us. We were also pleasantly surprised to hear coverage of this on other audio and visual media outlets, including the national ABC News radio broadcast, and Entertainment Tonight.

### selected press contacts

Quite a number of news organizations made attempts to contact us via e-mail. One was made prior to publication of the controversial photo. C|Net was the first after the photo was published. But it appears that the prestigious Agence France-Press broke the story over their wire service.

All attempts by the press to contact us were ignored. We had made a decision to let the story develop on its own, rather than try to put spin on it. As journalist Michael Lopp told a staffer, "you are the king of ignoring all media".

[press query in green]  
[rotten commentary in red]

#### ► Radio Ireland

I work on a current affairs show on Radio Ireland, the national commercial radio station in Ireland. I saw the pictures of the Diana car crash and am interested in doing a radio interview today if possible. You can ring me reverse charges at: [...]

#### ► Tampa Tribune

[...] Do you believe the image to be real or fake? Was there any debate internally about whether to put it up? Why is it up? What is your response to critics who find its posting in extremely bad taste or worse? [...]

We've known for a long time the image does not show Diana. But this site is about censorship and making people think, and it has succeeded in that regard. (At some point we intend to post a collection of our best hate mail. Some of it is precious.)

#### ► c|Net, online news service

i want to interview you re: the photo on your site. please send me a phone number as soon as possible. best, courtney

#### ► The Star, largest South Africa Newspaper

[...] How long has the site been up and running, how many hits have you had since

Figura 85 (a)

you began, and particularly since you put the Princess Di accident pic on, will you be putting other pix of Princess Di on, should they become available. [...]

We've been up since late December, 1996, and have had millions of visitors.

#### ► Australian Broadcast Corporation

I am from the Australian Broadcasting Corporation in Sydnev, Australia. Our would like to interview someone regarding the new accident pictures of Princess Diana. Could you please call me urgently [...]

#### ► The Guardian, major UK newspaper

I am a reporter on the Guardian newspaper in London, and would be grateful if you could contact me re the picture of Princess Diana after the car crash. My number is [...]

#### ► Two guys with a Microphone

my name is [...] from clearwater.fl we have a talk show with two guys named MJ and BJ they found out about the princess diana pictures and are probably gonna give out your website. [...]

#### ► CTV, Canada's largest TV network

Please call me as soon as possible.  
Mark [...]  
CTV Television Network Ltd.

Is it possible that they really talk like that up there?

#### ► Reforma, major Mexican newspaper

Attention: I am the photo editor from REFORMA, one of the biggest newspapers in Mexico. We are very intrested in knowing the procedence of this picture so we can buy it, if you have any additional information about it or the author, please send it to me so we can make a deal. Joel [...]

Now this is our kind of newspaper.  
Mexican media is fun!

#### ► Agence France Presse

My name is [...]. I am a french journalist for the AFP (agence France presse) which is the french equivalent of the Associated Press. I was very interested in the photo of Diana that I found on your site. Would U please answer to the following questions ?

This is a wrong photo. The firemen don't have a french uniform and the phone number on the truck is 999, while in France, Fireman's number is 18...

Correct, it is a genuine accident image, very likely English. It hasn't been doctored, and is just coincidental that it appears superficially to be the Diana accident.

Who made that photo ?

Which interest in broadcasting that kind of wrong document ?

It was broadcast for political reasons, to make people think, and to make them upset. Please read our statement on [obscenity](#).

#### ► New York Times

Hi, I'm a reporter with the New York Times, and I'm trying to reach rotten dot com regarding the Diana photo. [...]

I guess we're on vacation or something. Yeah, that's it.

#### ► Le Monde, French newspaper.

Would you be willing to tell us exactly who you guys really are? If so, I think it would make an interesting profile piece. [...], journalist, Le Monde, Paris

### sharp eyes

Numerous people pointed out flaws in the photo to us via e-mail. Some were just vaguely skeptical, while others performed detailed analysis and speculation.

#### ► 15 sep 1997, from Andrew

[...] given the angle of this shot, the photographer appears to have been several feet inside the tunnel wall when he took it.

#### ► 15 sep 1997, from Kieran

[...] the picture you list as being Diana's is not [...] it is not a new Mercedes because it has no rear head-rests [...] this is another motor accident as there are only two passengers in this car and their front seats are folded underneath [...]. They also didn't do a full roof peel [...] it appears to be a hatch-back or coupe of some kind [...]

#### ► 16 sep 1997, from JZ

[...] the picture is a fake. If you look at the fireman in profile, on the fire truck, you see a phone with the #'s 999 below it. In England, the emergency number is 999, which is similar to our 911. [...]

### traffic overwhelms

We got swamped!

For several months we were receiving 25,000 visitors per day. After 3 million visitors, rotten.com underwent a format change, and the number of visitors increased to about 35 000 per day. On September 17, there were about 50,000 visitors. Yesterday, after the media attention on September 18, we served 75,000 visitors.

But, prior to noon today, rotten had received 50,000 visitors and the load average on the machine, a swank 4 processor sparc, was 95 (it's normally 1/100th of that.)

The pictures have been removed for the time being. They have not been censored, there is just not enough bandwidth for us to serve the demand. If you have a T3 and are willing to act as a mirror site to shoulder a bit of this, please let our staff know in order to make arrangements.

### the next thing

We will return to our regularly scheduled programming soon. Since the previous major media incident some months ago, significant bandwidth has been added, though sadly not enough for today's festivities.

To see the photo in question, click [here](#).

September 19, 1997  
-- the rotten [staff](#), in sunny California.

[\[return to rotten dot com\]](#)

Figura 85 (b)

Figura 85 (c)



Figura 86

**banners @ rotten dot com**  
An archive of disturbing illustration

Here are the banners if you want to use any -- the only reason they even exist is, people have asked for them. Right now there are only a few; if you're a really good graphic designer, you can try submitting one of your own to [staff](#).



Banner by rotten staff



Banner by rotten staff



Banner by rotten staff



Banner by rotten staff



Contributed by D.J. Toell, Law offices of Holy & Hoif

Here is the HTML needed to place the banner on your page:

```
<a href="http://www.rotten.com/">
</a>
```

Feel free to link to our home page, you needn't ask permission. But most of the other pages aren't permanent locations, so links to them aren't recommended.

[\[return to rotten.com\]](#)

Figura 87

submit news @ rotten.com

[Rotten News](#)

[ all submissions are subject to screening ]

The URL, or web address, pointing to the news story. We probably won't be able to do anything without this. These always start with http//

URL

A headline, such as "Man Bites Dog", that you think is appropriate to this story. This is a recommendation to us; we may choose a different one.

Headline

A "blurb" to go with your story, if you choose to write one. This is a short paragraph that is shown on Rotten News below the headline. We might use it or not, and you may leave this blank if you wish -- but please write a blurb if you feel up to it.

Blurb

Your email address. This will not be shared with the public or used for any mailing list, but only if we need to ask you a question. You can leave this blank if you are uncomfortable with us knowing who you are.

E-Mail

optional

How you want your name to appear, if we post your article. Even if you give us an email, this name will be what is used instead.

Name

anonymous

Any comments for the staff -- these are kept private.

Comments

Submit this news item

Figura 88

idéntica a la cual enviaba la del *link* precedente, esta también ya citada al examinar secciones previas (Figura 89); finalmente, bajo "Camisetas", la nota "disponibles ahora camisetas, en la Tienda de Rotten", donde "Tienda de Rotten" es un enlace que guía hasta la sección del mismo nombre (Figura 70). Concluyendo la descripción de la página y sección "Contactos", finaliza dicha página, en su extremo inferior, el *link* de vuelta a la *home page*

submit URL @ rotten.com  
An archive of disturbing illustration

[ all submissions are subject to screening ]

The URL, or web address, pointing to the webpage. We will probably have to ignore you if you leave this one blank. These URL's always start with http://

URL	<input type="text" value="http://"/>
-----	--------------------------------------

A title, such as "Dumbo's Home Page". Usually whatever the webpage is calling itself.

Title	<input type="text"/>
-------	----------------------

A "blurb" to convince us to look at what you are submitting. You may leave this blank if you wish but please write a quick note if you have time.

Blurb	<div><div></div></div>
-------	------------------------

Your email address. This will not be shared with the public or used for any mailing list, but only if we need to ask you a question. You can leave this blank if you are uncomfortable with us knowing who you are.

E-Mail	<input type="text" value="optional"/>
--------	---------------------------------------

Any additional or unrelated comments for the staff -- these are kept private.

Comments	<div><div></div></div>
----------	------------------------

Figura 89

“Rotten”, dentro de la frase “[Vuelve a Rotten punto com]”, todo escrito en negro y en *Times New Roman* 11.

El ultimo *link* y asimismo la última sección indicada en la columna gris en la parte izquierda de la página de inicio, cuyo escudriñamiento nos permite dar definitivamente por zanjado el análisis estructural descriptivo del entero sitio *Rotten.com*, es “Enlaces” [Figura 90 (a), Figura 90 (b), Figura 90 (c)]. “Enlaces” debe su nombre al hecho de que remite precisamente a una

<p>outside links @ rotten dot com</p> <p>An archive of disturbing illustration</p>	
<a href="#">Celebrity Morgue</a>	Where the rich and famous go to die.
<a href="#">Rotten Dead Pool</a>	Feel the pain, baby
<a href="#">mugshots.org</a>	Celebrities and the Infamous, behind bars.
<a href="#">Rotten Store</a>	Shirts handmade by street urchins in Central America.
<a href="#">Pornopolis</a>	Rotten's collection of bizarre pom-o-graphy.
<a href="#">NNDB</a>	Huge database of people, films, and groups
<a href="#">Rotten Dead Pool via twitter</a>	Latest deaths courtesy of <a href="#">NNDB</a>
<a href="#">Weird News</a>	Daily weird news and strange happenings.
<a href="#">Jerkcity</a>	I will never "vote dong" again.
<a href="#">Leisure Town</a>	It's truly strange.
<a href="#">Rate My Poo</a>	Perhaps more alarming than Rotten.
<a href="#">The Smoking Gun</a>	Amazing documents obtained from Government & law enforcement.
<a href="#">Abusters</a>	Culture Jammer's Headquarters.
<a href="#">Newgrounds</a>	The problems of the future, today!
<a href="#">Cult of the Dead Cow</a>	Welcome to the cow, motherfucker.
<a href="#">Electric Retard</a>	Suitable for children.
<a href="#">Darwin Awards</a>	Be the first on your block to remove yourself from the gene pool.
<a href="#">Pimpdaddy</a>	Certainly it's dyn o mite.
<a href="#">Rotten.com -- The Facebook Group</a>	-Rotten Dot Com Is Tight As Hell-
<a href="#">Dark Side of the Web</a>	Bringing you into the darkness since 1994.

Figura 90 (a)


<a href="#">Faces of Death</a>	Autopsy and other shock videos at shockumentary.com
<a href="#">2600 Magazine</a>	The Hacker Quarterly.
<a href="#">The Onion</a>	Issued every Wednesday, important news you can use.
<a href="#">Disinformation</a>	The subculture search engine.
<a href="#">textfiles.com</a>	The quintessential archive of 1980's underground files.
<a href="#">Rotten Library</a>	A collection of all that mankind swore to forget
<a href="#">Pokey the Penguin</a>	Gun
<a href="#">Institute for Official Cheer</a>	Irony-free imagery from the golden age of American culture.
<a href="#">Prawnography</a>	Wanton marine life and hardcore crustacea.
<a href="#">Landover Baptist Ministry</a>	Entertainment on a par with masturbation.
<a href="#">Jesus of the Week</a>	The Love of Christ in all the Wrong Places.
<a href="#">Pot Brownie Recipe</a>	Delicacy from the kitchens of Mr. Ozone
<a href="#">Worldwide Piracy Initiative</a>	Resources involving freedom of information and forbidden fruit.
<a href="#">Cool Beans</a>	Worshipping the absurd since 1993.
<a href="#">Bitter Waitress</a>	Disgruntled food service.
<a href="#">Scientology</a>	Operation Clambake fights against the CoS
<a href="#">Avocado Memories</a>	Bad avocado tiki taste in the 1970's.
<a href="#">Survival Research Labs</a>	Producing the most dangerous shows on earth.
<a href="#">Garfield Minus Garfield</a>	(Better) 
<a href="#">Electronic Frontiers Foundation</a>	Defending Freedom in the Digital World
<a href="#">Street Mattress</a>	So much work for something so brilliantly stupid.

Figura 90 (b)

<a href="#">Billboard Liberation Front</a>	Outdoor advertising improvement.
<a href="#">Time Cube</a>	Such ignorance is damnable.
<a href="#">Bad Candy</a>	Some candy can create misery and suffering.
<a href="#">Extreme Ironing</a>	The latest danger sport.
<a href="#">Pigdog</a>	Bad craziness at impossible speeds.
<a href="#">Humanclock</a>	Entirely too much fun with an Apple IIE and Printshop.
<a href="#">Broccoli Man</a>	Support pro-choice of vegetables.
<a href="#">Wondermark</a>	Streamlined, Dial-Up Friendly
<a href="#">Phallic</a>	A clean well lighted place for dick.
<a href="#">Spam Radio</a>	Delicious helpings of spam via Internet radio.
<a href="#">Sperm Cube</a>	Nice project, but... is it art?
<a href="#">Dr. Sputnik</a>	Gossip for Your Spage-Age Tomorrow
<a href="#">Penny Postcards</a>	Send postcards to your weird friends.
<a href="#">Rate My Kitten</a>	Cute, adorable kittens. Seriously.
<a href="#">NNDB Mapper</a>	Visual tool that lets you explore the connections between people.
Do you have a link you want us to visit? <a href="#">Submit a URL</a>	

[ Return to [Rotten dot com](#) ]

Figura 90 (c)

página con numerosos enlaces, la mayoría de los cuales conduce a sitios Web externos a *Rotten.com*, mientras que una parte menor dirige hacia secciones internas. Bajo el título negro centrado “enlaces externos @ rotten punto com”, en fuente *Times New Roman* 18, y el subtítulo usual “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”, con las mismas características ya enunciadas, se suceden cincuenta y seis enlaces a sitios grotescos, tétricos,

extremos, irónicos, excéntricos, curiosos, pornográficos, de misterios o asuntos científicos comprometidos. Los enlaces que se suceden uno debajo del otro están escritos en fuente *Arial* de tamaño 13,5; en cambio, bajo cada uno de los *links* se encuentra o el subtítulo del determinado sitio o un comentario formulado por el equipo de *Rotten.com*, redactado en *Times New Roman* 10 y en color negro. Al cabo de los cincuenta y seis enlaces leemos la advertencia, siempre en *Times New Roman* 10 y en color negro, “¿Tienes un enlace que quieres que visitemos? Preséntanos un URL”, donde “Preséntanos un URL” en un *link* que envía a la misma página a la que llevaba, en la sección “Contactos”, la nota enlazada “¿Tenéis algún URL interesante para nosotros? Envía un URL al Equipo de Rotten” (Figura 89). Por último, está presente en el borde inferior de la página el habitual enlace de vuelta a la *home page* “Rotten”, negro y en *Times New Roman* 11, en el interior de la frase “[Vuelve a Rotten punto com]”, igualmente maquettata.

\*\*\*

Tras finalizar el análisis puramente descriptivo, pero indispensable, del sitio *Rotten.com*, se puede ahora arrancar el de *Ogrish.com*. Al teclear los elementos alfanuméricos que componen el URL del sitio web *Ogrish.com*, su arquitectura digital dispone que el acceso a la página de inicio sea precedido por una ventana “filtro” (Figura 91). Esta consta de un fondo rojo sobre el cual, en la parte superior de la página, se coloca un rectángulo blanco: en éste aparece el logotipo (que se examinará como elemento gráfico en la subsección “Estudio icónico”) y, más abajo, un texto visualizable mediante una barra de desplazamiento, dentro de un fino marco celeste y en fuente *Times New Roman* tamaño 12. En el larguísimo texto se lee, sintetizando, que *Ogrish.com* es un sitio Web que contiene imágenes no censuradas de acontecimientos como decapitaciones, ejecuciones, accidentes, desastres y escenas escalofriantes procedentes de Irak; que el sitio está legalmente





Figura 91

representado por *FirstAmendment.com* y el bufete de abogados que lo regenta, que todo el contenido mostrado en el sitio es “información” completamente legal y protegida por la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, la cual garantiza el derecho de palabra, expresión y prensa. El texto prosigue afirmando que se cree firmamente en el acceso a la información exente de censura como cumplimiento del derecho de saber del público; que se reputa que el mejor juez acerca de la licitud con respecto a la recuperación de determinadas informaciones es el usuario-ciudadano mismo, no el gobierno o terceros. Mucha importancia se da asimismo a las advertencias tocantes al *copyright*, que cubre casi todos los contenidos del sitio: cualquiera que duplique, distribuya o comercialice el logotipo o el contenido del sitio sin el permiso escrito y explícito de *Ogrish.com* será perseguido por la ley. Por último se lee que es necesario examinar detalladamente los términos y las condiciones que regulan el acceso al sitio; que el usuario, al hacer clic sobre un enlace o botón cualquiera en el cual figure la frase “Yo autorizo” o una construcción lingüística parecida, declara tomar nota del contenido del sitio y de la obligación a no acceder en el caso de no estar en posesión de la mayoría de edad (la cual está establecida por las leyes del país de pertenencia). Bajo el marco en que corre el texto, se

halla la declaración sobre el estado de mayoría de edad y sobre la efectiva lectura del contenido del sitio, en fuente *Calibri* tamaño 12, declaración que debe “firmarse” telemáticamente marcando la casilla puesta al lado. Aún más abajo está el enlace para acceder al sitio y el para abandonar la página en el caso de que no se coincida con las condiciones expuestas o no se tengan por lo menos dieciocho años. Si se intenta acceder al sitio sin marcar la casilla que garantiza la efectiva lectura de los términos y el estado de mayoría de edad, inmediatamente aparece un aviso que recuerda la necesidad de adherirse a los términos y a las condiciones que reglamentan el acceso al sitio para entrar en éste.

Una vez superada la página filtro, la *home page* de *Ogrish.com* muestra dos anchas bandas verticales rojas, una en el lado derecho y una en el izquierdo, cada una equivalente aproximadamente a una quinta parte de lo ancho de la página entera, las cuales la recorren por toda su longitud y reducen de un cuarenta por ciento el espacio dedicado a los contenidos que está enmarcado entre éstas (Figura 92). El fondo elegido para los contenidos entre las bandas rojas es de color blanco. Arriba a la derecha la página está ocupada por el logotipo de *Ogrish.com* (que examinaremos en el apartado investigativo “Estudio icónico”), el cual contiene el nombre del sitio Web y el subtítulo “Descubre la realidad”, mientras que más abajo, en el centro, se coloca un amplio rectángulo, en azul muy claro, que alberga el último contenido actualizado y publicado. Aquí la actualización del contenido puede estar representada por una fotografía, una breve filmación, un texto o incluso un archivo de audio: de modo que se proporciona una previsualización en formato reducido de la eventual fotografía que constituye la más reciente actualización, de una fotografía explicativa que presenta el hipotético texto o archivo audio o, en el caso de que el nuevo contenido fuera una filmación, del primer fotograma de la filmación misma. Junto a la fotografía o al fotograma, más precisamente a su izquierda, se encuentra siempre un texto de acompañamiento, negro y en fuente *Calibri* tamaño 10, provisto de un título de igual fuente y color, pero de tamaño 12 y en negrita, y asimismo de



Figura 92

la fecha con el nombre del día de la semana, de tamaño 12 y en cursiva, igualmente redactado. El título de la más reciente actualización en el rectángulo azul claro es un *link* que conduce al usuario a una página configurada idénticamente, con los mismos marcos y elementos periféricos, aun si reservada al evento específico objeto de la noticia, sin ningún otro rectángulo azul menos aquel en el cual ésta se halla. Si el contenido es una imagen estática, tras “clicar” en el título enlazado el rectángulo azulado de la nueva página específica se amplía, se alarga verticalmente para contener



Figura 93

texto adicional y las demás fotos disponibles del acontecimiento (Figura 93), éstas también en formato reducido, las cuales se pueden “pinchar” para proceder a la visión agrandada en una página *ad hoc* falta de cualquier elemento gráfico de maquetación, ubicadas en un vacío blanco (Figura 94).



Figura 94

El texto adicional o completado de tal página *ad hoc* sigue siendo negro y estando en fuente *Calibri* tamaño 10, asimismo su título no varía, aparte obviamente de que ahora no está “enlazado”; dicho texto puede estar encima o debajo de la/las fotografía/s, incluso intercalado en éstas. Arriba, inmediatamente fuera del rectángulo azulado y justificado a la izquierda, se repite la fecha, esta vez privada del nombre del día de la semana y en fuente *Calibri* tamaño 10 en cursiva, y más arriba todavía aparecen tres *links* seguidos, separados por guiones verticales, en fuente *Calibri* tamaño 10: el primero es un rótulo que remite a lo que en el listado de las últimas noticias de *Ogrish.com*, en la *home page*, resulta ser el evento precedente; el segundo es el rótulo “Principal” que nos envía a la página de inicio; y el tercero es el rótulo que conduce a lo que en listado de las últimas noticias de *Ogrish.com* resulta ser el evento siguiente. Ello permite moverse de una noticia o evento terrible a otro sin tener que volver atrás a la página de inicio y sin escoger categorías predefinidas o valerse del motor de búsqueda. Por otra parte, al otro extremo del rectángulo azul, es decir abajo, fuera de éste, hallamos otro rótulo “Linkéa (o “enlaza”) a esta página”, centrado, en fuente *Calibri* tamaño 12 y en negrita, bajo el cual se encuentra, escrito en la misma fuente pero no en negrita, el recorrido Web que debe referirse si se desea crear un *link* hacia la página en cuestión desde algún lugar del universo de Internet. Todo lo explicado y detallado hasta el momento en relación con el paso desde la previsualización del último contenido actualizado en el rectángulo azul claro de la página de inicio hasta la página específica en la que el susodicho contenido puede agrandarse y visualizarse mejor, se repite sustancialmente de la misma forma en el caso de que el contenido actualizado no sea una fotografía, sino un vídeo (Figura 95), un texto (Figura 96) o un archivo audio [Figura 97 (a), Figura 97 (b)] dotado de sus imágenes explicativas y “pinchables”. La única diferencia digna de nota es que en el interior del texto de la página de segundo nivel cuyo contenido sea un vídeo o un archivo audio destaca un enlace, redactado en *Calibri* 12, “pinchando” en el cual puede visionarse la filmación entera, que generalmente está en

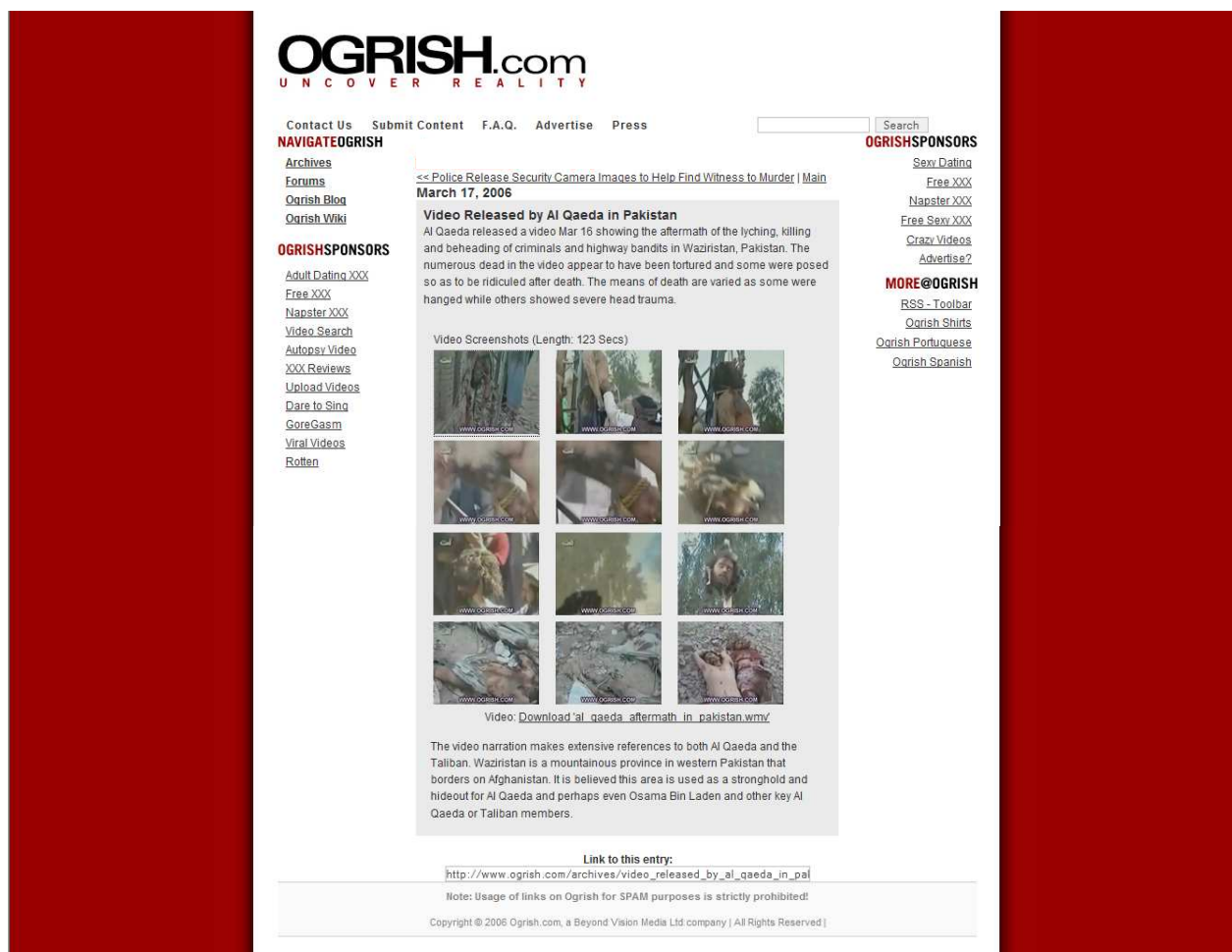


Figura 95

torno al minuto de duración, o escucharse el archivo audio completo. El *link* al que aludimos cambia de colocación en el texto acorde a las exigencias y las elecciones de maquetación propias de cada publicación. Los contenidos pueden descargarse según el hábito consolidado en la Web de apretar el botón derecho del ratón para guardarlos en el propio disco duro, o bien se pueden mirar/escuchar *on line* mediante reproducción en *streaming*. Volviendo a la estructura de la página de inicio (Figura 92), bajo el rectángulo azulado destinado a recibir la última actualización, ya sea una fotografía, un vídeo, un texto o un archivo audio, se distingue otro rectángulo de la misma anchura y color, pero largo hasta el final de la página, en el cual están enumeradas muchísimas noticias más, ordenadas conforme a un



Figura 96

criterio de novedad temporal. Dentro de dicho segundo rectángulo azul más largo, aparece primero, justificado a la izquierda, el rótulo negro en fuente *Calibri* tamaño 12 y en negrita “Lo más reciente”, y debajo toma forma un listado de viñetas muy largo. Se suceden varios títulos “enlazados”, negros, en fuente *Calibri* tamaño 10 y en negrita, cada uno anticipado por la nota “Imagen”, “Vídeo” “Texto” o “Audio”, de la misma fuente y dimensión pero en cursiva, y seguido por la fecha entre paréntesis, escrita con las mismas características de los títulos. Unos guiones horizontales separan los títulos enlazados de la nota inicial que indica el tipo de contenido y de la fecha entre paréntesis que los sigue. Al cabo del listado de viñetas de títulos enlazados, pero aún dentro del rectángulo celeste, el último elemento es el rótulo “Archivo:”, siempre en *Calibri* 10, con al lado, en la misma línea, ochos enlaces, cada uno indicativos de una página numerada del archivo (así que



[<< Run Over Biker In Brazil](#) | [Main](#) | [Fatal Car Accident - Czech Republic >>](#)  
**April 11, 2006**

#### Disturbing 9/11 Tapes Played at Moussaoui Trial

Two new and disturbing audio recordings of calls made from the south tower of the World Trade Center to 9-11 operators on Sep 11, 2001 were played for jurors at the sentencing trial of Zacarias Moussaoui this week. The Alexandria, Virginia jury heard calls placed by Melissa Doi, 32, from the 83rd floor of the south tower and by Kevin Cosgrove, 46, from the 105th floor of the south tower. You can hear both calls and read the full transcripts here.

Melissa Doi is frantic in her call to a 9-11 operator and tells her she knows she is going to die. "It's very, very, very hot. All I see is smoke. I'm going to die, aren't I? I'm going to die. I know I'm going to die."

The operator tried to calm her telling her rescuers were on their way. Towards the end of her call, she can be heard yelling, "Help! Help!"



Audio - Melissa Doi: [Download 'melissa.doi.911.mp3'](#)

Cosgrove pleads for help to the 9-11 operator in his call, at one point telling her that he is not ready to die. "Tell God to blow the wind from the West. It's really bad. It's black. It's arid. Does anyone else wanna chime in here? We're young men. We're not ready to die."

Cosgrove is abruptly cut off as the tower collapses. "Hello. We're looking in ... We're overlooking the Financial Center. Three of us. Two broken windows. Oh God. No ..."



Audio - Kevin Cosgrove: [Download 'kevin.cosgrove.911.mp3'](#)

#### Transcript of Melissa Doi's call to 9-11 operators

**Melissa Doi:** Oh my God, I'm on the 83rd floor! I'm on the 83rd floor!

**9-11:** Ma'am how ya doing?

**MD:** Is it... is it... are they going to be able to get somebody up here?

**9-11:** Well of course ma'am. We're coming up for you.

**MD:** Well. There's no one here yet and the floor's completely engulfed. We are on the floor and we can't breathe and it's very, very, very hot.

**9-11:** It's very... are the lights still on?

**MD:** The lights are on but it's very hot, very hot. We're all the way on the other side of Liberty and it's very, very hot!

**9-11:** Can you turn the lights off?

**MD:** No! No the lights are off.

**9-11:** Now, everybody stay calm, you're doing a good job. Everybody's coming, everybody knows... everybody knows what happened. That have to take time to come up there, you know that. You got to be very careful.

**MD:** It's very, very hot.

**9-11:** I understand. You've got to be very, very careful... how they approach you, ok? Now you stay calm. How many people where you're at right now?

**MD:** There's like five people here with me. Everybody's having trouble breathing, some people are worse.

**9-11:** Unconscious? Everybody awake? And it's very hot there but there's no fire there right?

**MD:** I can't see because it's too hot.

**9-11:** Very hot. No fire for now and no smoke right?

**MD:** Of course there's smoke! There is smoke! I can't breathe! I think there is fire because it's very hot. It's very hot everywhere on the floor.

**9-11:** I'm documenting what you're saying ok? It's very hot, you see no fire but you see smoke right?

**MD:** It's very hot. I don't see any air anymore. All I see is smoke. Please...

**9-11:** Listen. The call is in, I'm documenting...

**MD:** I'm going to die, aren't I?

**9-11:** No, no, no.

**MD:** I'm going to die.

**9-11:** Ma'am say your prayers.

**MD:** I'm going to die.

**9-11:** You have to think positive because you got to help each other off the floor.

**MD:** I'm going to die. I know I'm going to die.

**9-11:** Stay calm, stay calm, stay calm. You're doing a good job.

**MD:** Please God. No it's so hot I'm hummin' in (9-11 operator talks on radio)

**MD:** Wait, wait, wait! We here voices! Hello! Help!

**9-11:** Hello ma'am?

**MD:** Help!

**9-11:** Stay calm, stay calm. Just don't move.

**MD:** Oh my God. Find out if there's anybody here on the 83rd floor.

**9-11:** Ma'am stay on the phone with me.

**MD:** Find out if there's anyone on the 83rd floor because we thought we heard somebody.

**9-11:** Ma'am I already notified the lieutenant, ok? I already notified the lieutenant that there's five people on the 83rd floor right? Very hot and smoky so they won't overlook you, ok dear?

Figura 97 (a)



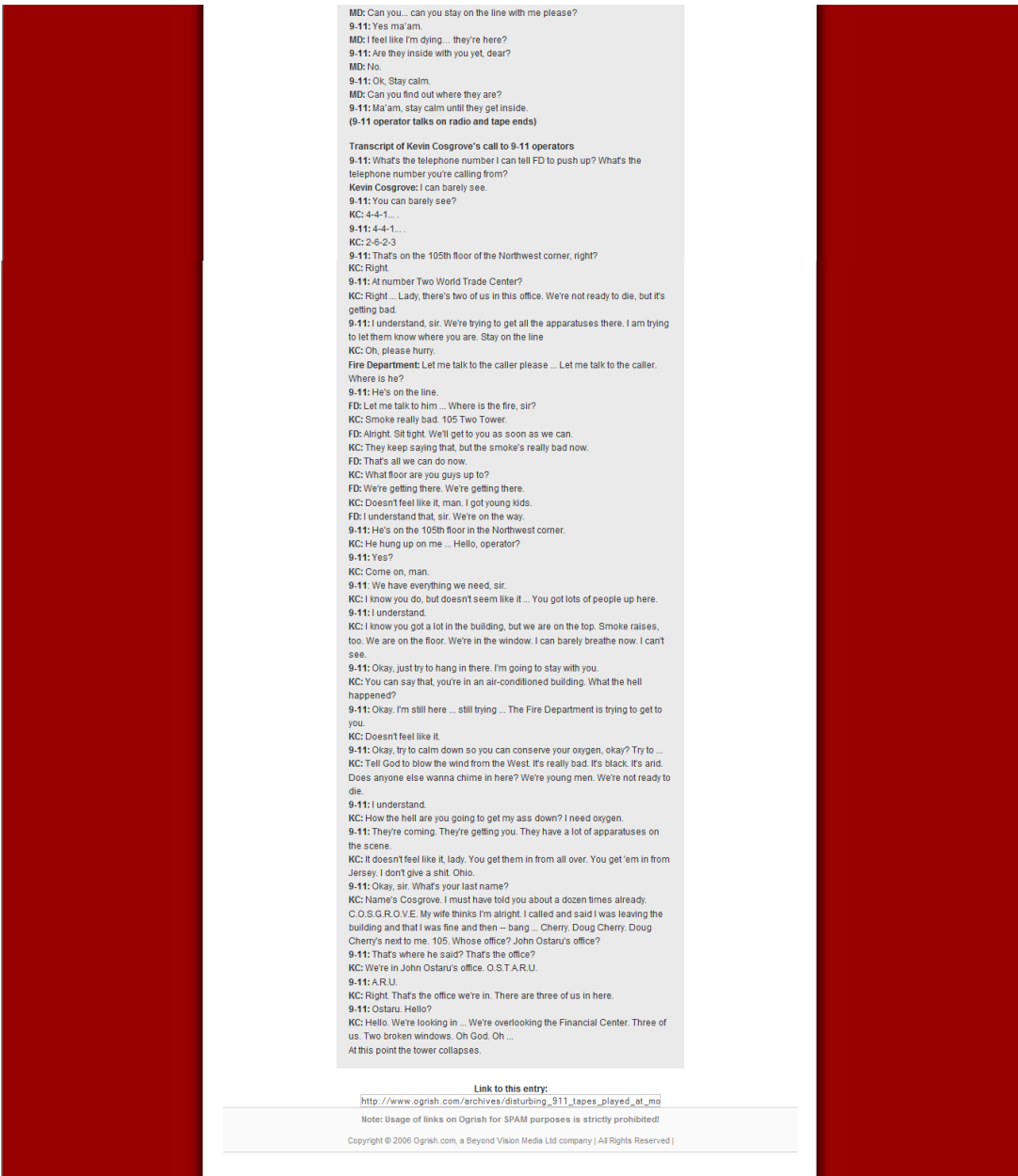


Figura 97 (b)

“Página 1” es el *link* de la página de inicio, “Página 2” es el enlace de la segunda página del archivo, *et cetera*). Los ocho enlaces, redactados al igual que “Archivo:”, remiten a las ocho páginas del archivo correspondientes, las cuales son perfectamente idénticas a la página de inicio, pero claramente en el segundo rectángulo azul del área “Lo más reciente” exhiben titulares diferentes, progresivamente menos recientes. Del

mismo modo, en estas ocho páginas del archivo también el contenido del primer rectángulo azul, el de arriba, cambia, siendo ahora el contenido actualizado más recientemente con respecto a la página en la que se encuentra.

Remontando la parte alta e izquierda de la página, exactamente bajo el logotipo, se encuentran, uno al lado del otro, los enlaces negros y en fuente *Calibri* tamaño 12, “Contacta con nosotros”, “Envíanos un contenido”, “F. A. Q”, “Publicitar” y “Prensa”. Al hacer clic sobre “Contacta con nosotros” sale automáticamente la ventana predefinida de *Outlook Express* para enviar un correo electrónico al *staff* de *Ogrish.com*, conforme a una modalidad de contacto que se daba también en *Rotten.com*. A través del enlace “Envíanos un contenido” se accede a una página idéntica a la página de inicio, la cual, sin embargo, en lugar de los dos rectángulos azulados, uno enfocado en visualizar la actualización más reciente, el otro en mostrar el listado de las últimas noticias presentes en la primera de ocho páginas de archivo, incluye un texto en fuente *Calibri* tamaño 10 (Figura 98).

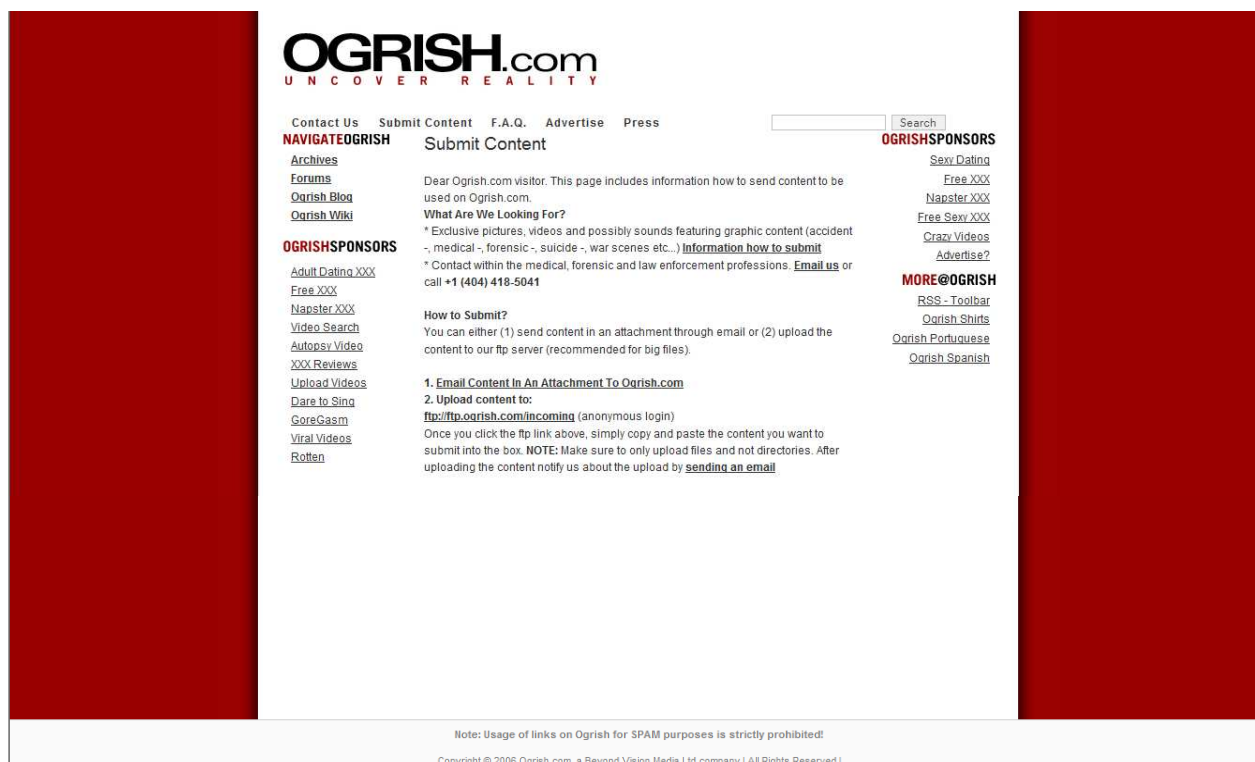


Figura 98

Éste, presentado por el título justificado a la izquierda “Envíanos un contenido”, en fuente *Calibri* tamaño 14, declara que el equipo está buscando fotografías, vídeo e incluso archivos audio relacionados con hechos extremos o trágicos así como contactos con profesionales del ambiente médico, médico forense y legal. El texto sigue arrojando luz sobre cómo hacer llegar unos contenidos audio, visuales o audiovisuales a la redacción de *Ogrish.com*: puede hacerse vía e-mail con un fichero adjunto dirigido a “content@ogrish.com” (dirección que se encuentra automáticamente en la casilla del destinatario del programa *Outlook Express*, si se hace clic en el enlace “Envíanos un e-mail”); marcando el número telefónico publicado [+1 (404) 418-5041] e informando así acerca de la fuente que debe consultarse para conseguir el supuesto contenido; o directamente mediante *upload*, “subiendo” los archivos al servidor de *Ogrish.com* del cual se da el enlace (ftp://ftp.ogrish.com/incoming). Por lo que concierne el enlace “F. A. Q”, el cual, como vimos en *Rotten.com*, es un acrónimo que indica las preguntas más frecuentemente hechas al equipo del sitio, éste también remite a una página idéntica a la página de inicio, la cual pero, en vez de los dos rectángulos azules, muestra las preguntas a las que *Ogrish.com* se encuentra contestando más a menudo, con las respuestas relativas (Figura 99). Bajo el título “Ogrish F. A. Q” en fuente *Calibri* tamaño 14 y justificado a la izquierda, el texto de las preguntas está redactado en fuente *Calibri* tamaño 10 y en negrita, el de las respuestas de igual manera pero no en negrita; las primeras están presentadas por una “q:” (*question*, “pregunta”), las segundas por una “a:” (*answer*, “respuesta”). Aquí se explica qué significa el término *ogrish*; se aclara que el fin de *Ogrish.com* es ofrecer un servicio de información y convertirse en un órgano mediático respetable, no la glorificación de la violencia o de la muerte; se subraya que de esta manera se brinda la oportunidad a las masas de hacerse libremente una opinión sobre una parte relevante de la existencia que los medios de masas tradicionales mantienen oculta; se proporcionan datos acerca de la afluencia diaria de usuarios al sitio; se afirma que se toman medidas más que suficientes para proteger los menores de un acceso involuntario al sitio; se

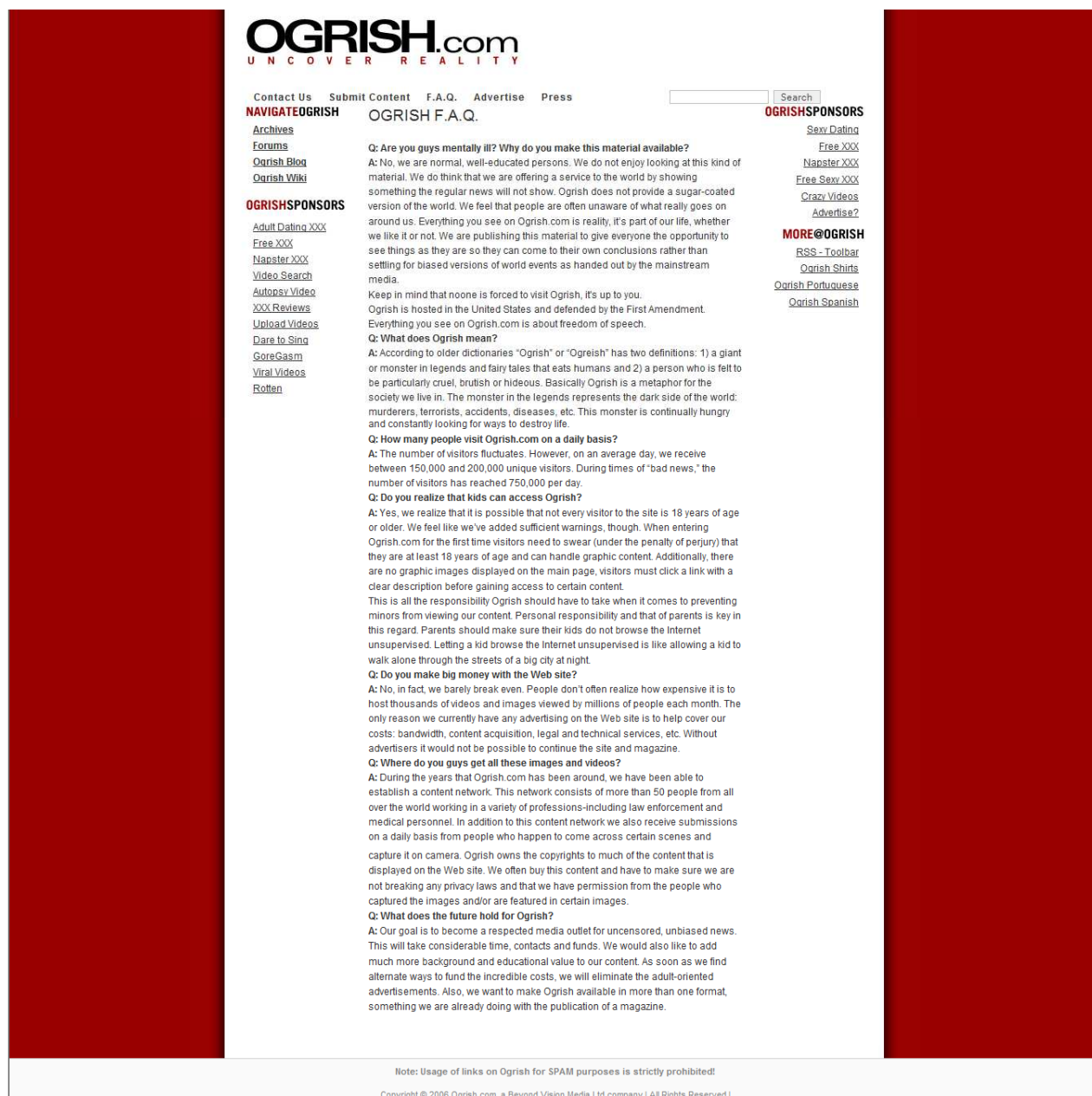


Figura 99

asevera que la actividad del sitio no es fuente de beneficios económicos, sino que consiente a duras penas cubrir los gastos de gestión; y se comunica, finalmente, que los contenidos se recogen gracias a una amplia red de colaboradores profesionales y de particulares, los cuales a veces hay que retribuir. De la misma manera, el *link* “Publicitar” conduce al usuario hacia una página maquetada igualmente a la precedente, incluso por lo que respecta al texto y al título, en este caso “Publicitar en Ogrish.com” (Figura

100): el texto expresa la intención del sitio de no inundar sus páginas con una publicidad invasiva con tal de recaudar sumas de dinero, sino de cubrir exclusivamente los gastos ofreciendo un solo espacio publicitario que garantice al cliente un tráfico masivo de visitas; refiere el número promedio diario de sus usuarios como dato útil para los eventuales clientes y proporciona un enlace (“*here*”, “*aquí*”) al sitio de la empresa “*Alexa Internet Inc.*”, para que se comprueben las estadísticas relativas al tráfico de usuarios efectivos del sitio; indica la preferencia por clientes que quieran promocionar contenidos no pornográficos u obligatoriamente extremos; y en conclusión muestra el *link* “envíanos un correo electrónico” que como de costumbre activa el programa *Outlook Express* para quienes desearan conseguir más informaciones sobre como gozar del espacio publicitario ofrecido. El último



Figura 100

enlace colocado en la parte alta de la página de inicio, a la izquierda y bajo el logotipo de *Ogrish.com*, es “Prensa” (Figura 101) y remite a una página

**OGRISH.com**  
UNCOVER REALITY

Contact Us Submit Content F.A.Q. Advertise Press

**NAVIGATE OGRISH** **Contact Ogrish Press Department**

Archives  
Forums  
Ogrish Blog  
Join Us!

Call us at +44 161 408 4512 or use the f  
Press Department

**OGRISH SPONSORS**

[Sexy Teens Dating](#)  
[Sexy Videos](#)  
[Adult Napster](#)  
[Fight Videos](#)  
[Video Search](#)  
[Celebrity Vids](#)  
[Best Adult Sites](#)  
[Upload Videos](#)  
[Dare to Sing](#)  
[GoreGasm](#)  
[Viral Videos](#)  
[Rotten](#)

**OGRISH SPONSORS**

[Sexy Dating](#)  
[Sexy Sexy](#)  
[Sexy Celebs!](#)  
[Crazy Videos](#)  
[Advertise?](#)

**MORE @ OGRISH**

[RSS - Toolbar](#)  
[Ogrish Shirts](#)  
[Ogrish Portuquesa](#)  
[Ogrish Spanish](#)

**OGRISH.COM**  
PODCAST

LEGAL LOOPHOLE !!!!!  
Real College Degrees.  
from just \$100 USD

Your Email  
Your Name  
Subject Support  
Text  
Phone Number  
Enter String 73202  
Process Form

Note: Usage of links on Ogrish for SPAM purposes is strictly prohibited!  
Copyright © 2006 Ogrish.com, a Beyond Vision Media Ltd company | All Rights Reserved |

Figura 101

que reproduce la configuración exacta de las precedentes páginas conectadas a la *home page* por medio de los enlaces “Contacta con nosotros”, “Envíanos un contenido”, “F. A. Q” y “Publicitar”. Bajo el título “Contacta con el departamento de prensa de Ogrish” se halla un breve texto constituido por la frase “Llámanos al +44 161 408 4512 o utiliza el formulario aquí abajo para ponerse en contacto con el departamento de prensa de Ogrish”. Debajo está el formulario a rellenar con las casillas correspondientes para escribir la dirección electrónica, la razón por la cual se contacta con el equipo, el texto que constituye el mensaje que se quiere entregar, el número de teléfono, un código que se proporciona ahí mismo para completar la operación, y al final un botón de confirmación para “pinchar”, “Procesa el formulario”.

En la misma línea de los cinco enlaces bajo el logotipo de *Ogrish.com* que acabamos de exponer, pero en la parte derecha de la ventana, tenemos el pulsador “Busca” de color gris, con al lado una casilla rectangular vacía y

blanca donde escribir el término clave de búsqueda. Por otro lado, el extremo inferior de la *home page* está ocupado por una franja blanca que abarca todo lo ancho de la página y alberga dos avisos: el primero, escrito en *Calibri* 12 y en negrita, es “Nota: el uso de enlaces presentes en Ogrish con el objetivo de crear spam está estrictamente prohibido”; el segundo, de igual fuente y tamaño, pero no en negrita, es “Copyright © 2007 Ogrish.com, una compañía Beyond Vision Media Ltd [Todos los derechos reservados]”.

Quedan por describir, después de la parte superior, central e inferior de la página de inicio, las cuatro secciones que ocupan, dos a la derecha y dos a la izquierda, las bandas laterales. Enmarcan el “corazón” de la página de inicio, tanto cuando visualiza un texto como cuando alberga uno sólo o los dos rectángulos azulados que a su vez contienen imágenes, el apartado “Navega en Ogrish” y “Patrocinadores de Ogrish”, a la izquierda, y otra vez “Patrocinadores de Ogrish” y “Más@Ogrish”, a la derecha.

La primera de estas cuatro secciones laterales, la más importante, es “Navega en Ogrish”, que encontramos a la izquierda y bajo el logotipo de *Ogrish.com*, debajo también de los enlaces negros asociados a éste, es decir, “Contacta con nosotros”, “Envíanos un contenido”, “F. A. Q”, “Publicitar” y “Prensa”. El rótulo “Navega en Ogrish”, donde “Navega” está escrito en rojo y “en Ogrish” en negro, encabeza una breve columna de cuatro enlaces negros en fuente *Calibri* tamaño 10 y en negrita: “Archivos”, “Foros”, “Blog de Ogrish” y “Wiki de Ogrish”. El *link* “Archivos” conduce al usuario a una página idéntica a la página de inicio, en la cual, pero, en vez de los dos rectángulos azul claro que presentan los contenidos más recientes, está el catálogo de todo el material recogido en el sitio (Figura 102). Debajo del rótulo “Archivos”, en fuente *Calibri* tamaño 10, se coloca el listado de viñetas por categorías, indicado por “Categorías” escrito al igual que “Archivos”, pero en negrita y todo mayúsculo. Cada entrada, en fuente *Calibri* tamaño 8, representa una categoría, acompañada eventualmente por subcategorías justificadas más a la derecha y señaladas con otra viñeta diferente. El nombre de la categoría o subcategoría es un enlace que remite

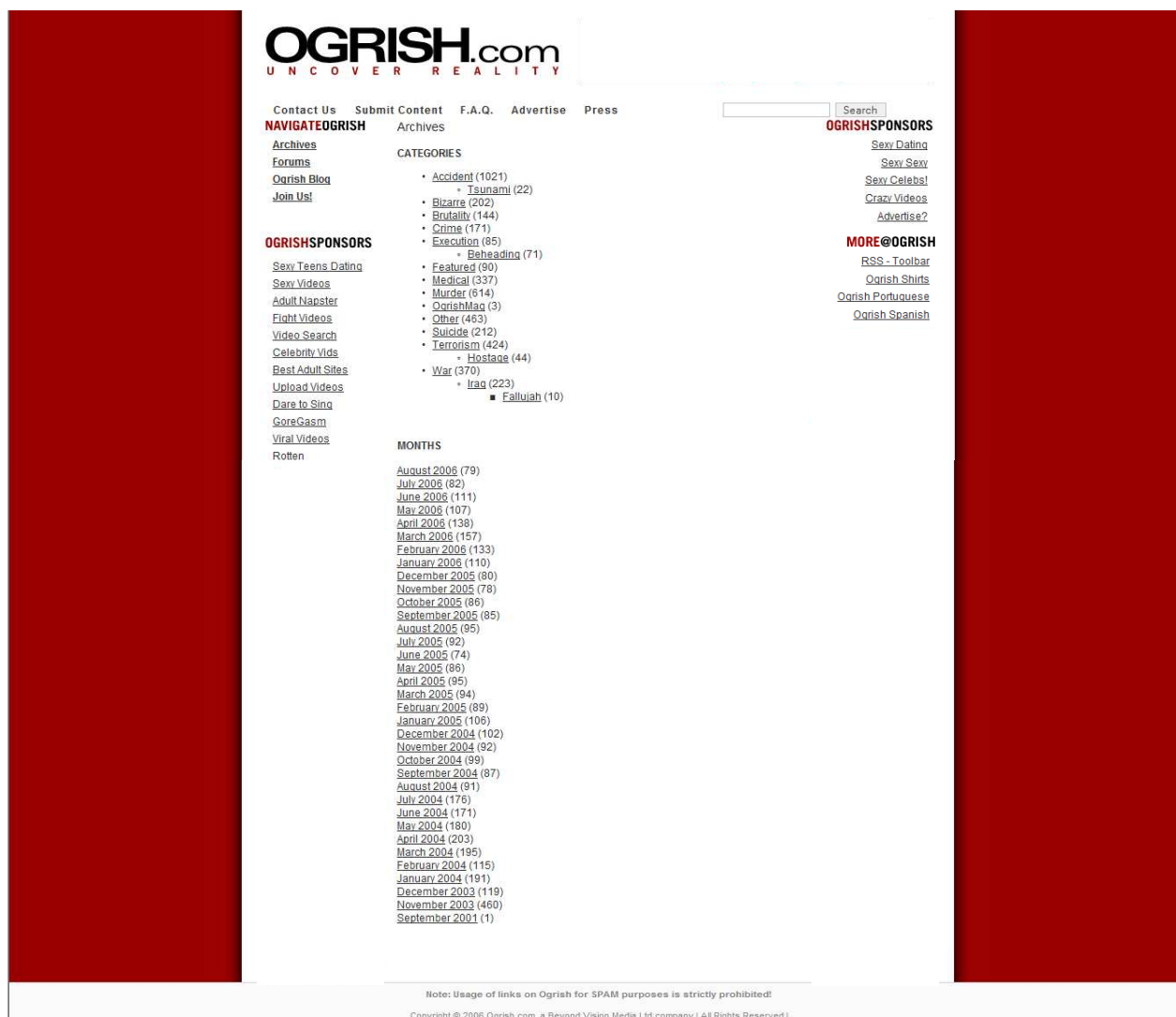


Figura 102

a una página idéntica aun si con, obviamente, en el centro la lista de contenidos correspondiente a la categoría de pertenencia, maquetada de forma parecida a la lista del segundo rectángulo azul de la página de inicio, encabezada por el título, en fuente *Calibri* tamaño 12, “Archivos”, completado por el nombre de la categoría específica (Figura 103). Las listas de los contenidos presentes en las páginas específicas de cada categoría no poseen viñetas y constan de titulares “enlazados”, unos tras otros, redactados en fuente *Calibri* tamaño 10, que están seguidos por las fechas



Shock Show in Asia - Fake or Real? - Oct 28 2005  
Bizarre Deformed Still Born Kitten With One Eye - Oct 20 2005  
Deformed Still Born Kitten - Jul 27 2005  
Bad Infection on Upper Leg - Apr 29 2005  
Deformed Baby - Conjoined Twins - Apr 25 2005  
Infant with Massive Tumor - Apr 13 2005  
Deformed Piglet - Feb 15 2005  
Goat Decapitated In Bizarre Asian Ritual - Jan 27 2005  
Set Self On Fire (Immolation) - Dec 12 2004  
Baby Malformation Due To Parents Taking Drugs - Nov 10 2004  
Baby InSIDE baby - Nov 9 2004  
Alligator Reveals Human Secret - Sep 27 2004  
Police Dog Bites Criminal's Balls - Sep 26 2004  
Man Drives Decapitated Friend Home - Aug 30 2004  
Guy Holding Up Dead Baby - Aug 28 2004  
Thailand Museum of Death - Aug 24 2004  
Whale explodes in Taiwan - Aug 12 2004  
Various Shocking Images - Jul 31 2004  
Dog Food - Jul 19 2004  
Skinless body - Jul 16 2004  
Pregnant man - Jul 16 2004  
Exploding penis - Jul 16 2004  
Victim's brother Don't kill shark - Jul 13 2004  
Fascinating flies - opportunists of decay - Jul 12 2004  
Decomposing Corpse Found Next To Lake In Russia - Jul 10 2004  
Spanish Blood Fiestas - Jul 6 2004  
Broken penis - Jul 5 2004  
Cell Phone Burns Buttock - Jul 4 2004  
Fly Larva In Gums/Toe - Jul 1 2004  
Popped Out Eye - Jun 30 2004  
Jawless Man - Jun 25 2004  
Mutil Pierced Guy - Jun 24 2004  
Been Dead For A Very Long Time - Jun 21 2004  
Worms - Jun 21 2004  
Bound bodies puzzle investigators - Jun 20 2004  
Freaks - Jun 17 2004  
Man gets 50 for raping daughter - Jun 16 2004  
Dead, Injured & Deformed Heads Part 3 - Jun 7 2004  
Japanese dolphin slaughter - Jun 7 2004  
Dead, Injured & Deformed Heads Part 2 - Jun 6 2004  
Owner faces life in beheading of his dog - Jun 4 2004  
Japanese Cannibal Part 2 - Jun 3 2004  
Japanese Cannibal and Victim - Jun 3 2004  
Random Self Mutilations - May 27 2004  
Bloody Ritual - May 25 2004  
Teen Attempts to Kill Joquer With SUV For Sex With Corpse - May 25 2004  
Crushed Br Rock While Having Intercourse With Chicken - May 23 2004  
Bitten by Havana - May 23 2004  
Fallen Alive - May 21 2004  
Doubleheaded baby - May 19 2004  
Human cyclops - May 19 2004  
Freaks - May 19 2004  
Bizarre Method To Heal Wounds - May 18 2004  
Magpots in Breast - May 17 2004  
Birth Defects from the Gulf War - May 9 2004  
Piercing - May 9 2004  
Man drives w/ man in windshield for 1hr - May 7 2004  
Worm in the eye - May 4 2004  
Boy Fights Bear - May 2 2004  
Student cuts off penis and tongue after drinking hallucinogenic tea - Apr 30 2004  
Woman drove for days with dead mother - Apr 29 2004  
Man Acquitted of Killing Man He Thought Was a Chicken - Apr 29 2004  
Little Girl Scalped by Pitbull - Apr 28 2004  
Artist Says She Made Pistol Out of Own Skin - Apr 27 2004  
Three-Eyed, Double-Mouthed Calf - Apr 26 2004  
Black Metal musician drinks blood from victim - Apr 26 2004  
Rotten Penis - Apr 25 2004  
Vendor swears no humans in his tamales - Apr 24 2004  
faceless man - Apr 20 2004  
Dying man allegedly got parking ticket, not helped - Apr 16 2004  
Squirrel Maggots - Apr 16 2004  
Man eating flies - Apr 14 2004  
Various Freaks - Apr 14 2004  
Man bites dog to death - Apr 13 2004  
Woman Gives Self C-Section With Knife - Apr 9 2004  
Murder suspect plucks out eye - Apr 8 2004  
Exploded guy - Apr 8 2004  
Man cuts his penis, burns and eats it - Apr 7 2004  
Police find 2 dead and penis boiling in a pot - Apr 6 2004  
Vampire bats kill 13 people - Apr 4 2004  
Mexican eats father's brains after fight - Apr 3 2004  
Man cuts off penis to feed spirits - Apr 1 2004  
Police found parts of what was believed to be a human brain frying in a pan - Mar 31 2004  
German eats penis with victim, the saves prime cuts for later...the web site - Mar 30 2004  
Teenager 'simulated sex with head' - Mar 27 2004  
Son hopes to freeze parents - Mar 25 2004  
Another person dies watching The Passion of Christ - Mar 25 2004  
Necrophilia at Mortuary - Mar 23 2004  
man nailing himself to cross - Mar 23 2004  
Dog fed man's genitals - Mar 21 2004  
Man carrying seal's head stopped at airport - Mar 20 2004  
man cuts off penis and testicles - Mar 19 2004  
Boy grabs knife after dad pulls plug on videogame - Mar 15 2004  
Meat from killer's farm may have contained human remains - Mar 13 2004  
Bizarre Body Modification - Mar 12 2004  
Obese woman - Mar 10 2004  
Flame Thrower Footage, running child on fire - Mar 6 2004  
Thumb served in salad - Mar 6 2004  
Facial Deformities - Feb 28 2004  
Parties Injected With Blood At Sex Parties - Feb 28 2004

en las cuales aparecieron. Volviendo a la página de nivel superior “Archivos”, a continuación del listado de viñetas por categorías, separado sólo por un espacio blanco, se sitúa un segundo listado, esta vez no de viñetas y ordenado según el mes en que se han referido los eventos acontecidos, indicado por el rótulo “Meses”, escrito con las mismas características del otro “Categorías”. Tanto el primer listado de viñetas por categorías como el segundo en orden temporal mensual contemplan que al lado de cada una de las entradas, ya sea una categoría, una subcategoría o un mes, aparezca entre paréntesis el número de archivos a los cuales se puede acceder tras “pinchar” sobre ésta (Figura 102); asimismo para ambos listados el acceso y la visualización de cada uno de los ficheros repartidos entre dichas entradas se realiza con la misma modalidad descrita para los contenidos que se hallan en la página de inicio, más precisamente en el rectángulo azulado que incluye la última actualización y en el otro del mismo color, aunque mucho más largo, que contiene “Lo más reciente”. Se respeta la maquetación indicada con respecto a dichas zonas de la *home page*: el rectángulo del contenido de una categoría específica está presentado antes por los enlaces que envían al contenido precedente, a la página de inicio y al contenido sucesivo, y después por la fecha de la actualización correspondiente; en cambio, en el interior del mencionado rectángulo del contenido, encuentra lugar el titular del contenido, que repite la formulación del enlace por medio del cual llegamos a éste, un texto explicativo más o menos largo, y al final justamente el contenido, cuya conformación moldea y determina la estructura y el tamaño del rectángulo que lo contiene; por último, debajo del rectángulo del contenido, está colocada la dirección entera útil para quien quiera “enlazar” la página (Figura 104). Incluso para pasar a la visualización agrandada de las imágenes que representan la verdadera razón de ser de *Ogrish.com*, la modalidad es la misma descrita en la *home page*, es decir se hace clic en la imagen elegida y esta adquiere un tamaño mayor en una ventana blanca falta de maquetación (Figura 105). Las categorías que conciernen al primer listado de viñetas “Categorías” distribuyen los

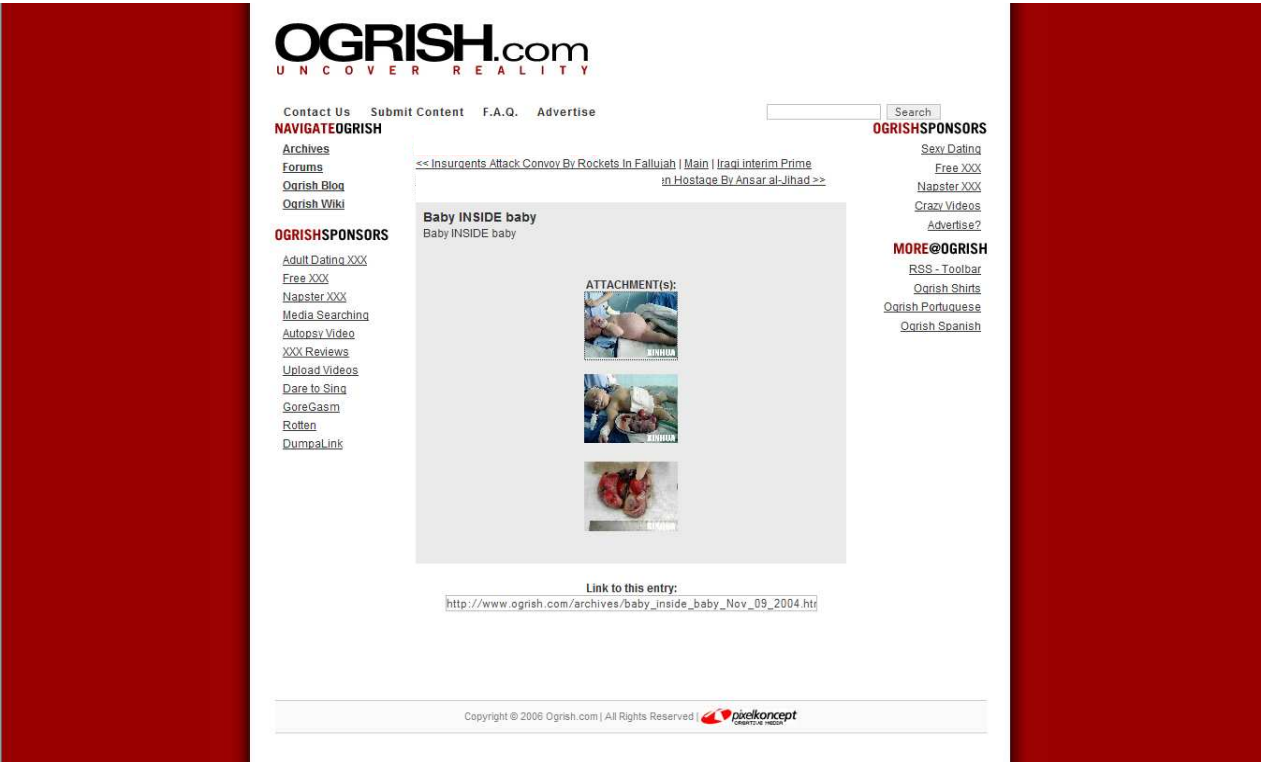



Figura 104



Figura 105

contenidos conforme a las entradas siguientes (Figura 102): “Accidente (1021)”, con relativa subcategoría “Tsunami (22)”, “Grotesco (202)”, “Brutalidad (144)”, “Crimen (171)”, “Ejecución (85)”, con relativa subcategoría “Decapitación (71)”, “Publicado (90)”, “Médico (337)”, “Homicidio (614)”, “Revista de Ogrish (3)”, “Otro (463)”, “Suicidio (212)”, “Terrorismo (424)”, con relativa subcategoría “Rehén (44)”, y, por última, “Guerra (370)”, con relativa subcategoría “Irak (223)”, y ulterior sub-subcategoría “Fallujah (10)”. En cambio, por lo que atañe al segundo listado organizado por mes de publicación en la red digital de los contenidos trágicos o macabros, el titulado “Meses”, éste tiene como entradas los meses que van desde septiembre de 2001 hasta agosto de 2006, y vuelve a proponer los mismos contenidos aunque catalogados cronológicamente. Entre estas categorías del horror o durante el viaje temporal en éste se leen títulos de archivos de contenidos tales como “Precedimiento de craneotomía endoscópica frontal (técnica para remover los tumores en la base del cráneo)”, “Aborto de seis meses en Brasil”, “Madre e hija mueren en un accidente entre un coche y un camión”, “Gato grotesco con un solo ojo nacido deforme y todavía vivo”, “Un perro policía muerde los testículos de un criminal”, “Pene truncado”, “Adolescentes homosexuales ahorcados en Irán”, “Vídeo de la decapitación de Nick Berg”, “El caníbal alemán Armin Meiwes en acción”.

El segundo *link* de la sección “Navega en Ogrish” es “Foros”, que conduce directamente a una página de fondo negro encabezada por un rótulo “Ogrish.com”, el cual puede considerarse un segundo logotipo del sitio Web (Figura 106). Debajo de este rótulo-logotipo está la tabla de un foro notablemente elaborado, en el cual se puede hasta elegir el *look* gráfico-visual de las páginas de discusión entre dos opciones disponible, la en rojo (Figura 106) y la en negro (Figura 107). Inscribiéndose en este foro cabe interactuar con los demás usuarios de *Ogrish.com*, debatir sobre tres clases fundamentales de argumentos: “Contenido de Ogrish”, “General” y “Provocaciones/Insatisfacciones/Odio”. El argumento “Contenido de Ogrish” se divide en los hilos de discusión “Discusión sobre el contenido de Ogrish”,



Ogrish.com Forums

User Name

User Name

Remember Me?

Password

Log in

Register

FAQ

Members List

Calendar

Search

Today's Posts

Mark Forums Read

Welcome to the Ogrish.com Forums.

If this is your first visit, be sure to check out the **FAQ** by clicking the link above. You may have to **register** before you can post: click the register link above to proceed. To start viewing messages, select the forum that you want to visit from the selection below.

Forum	Last Post	Threads	Posts
<b>Ogrish Content</b> Only ogrish content related topics with serious discussions. Abuse of the rules will result in a ban			
<b>Ogrish Content Discussion</b> (11 Viewing)	<b>OGRISH's NEW DESIGN - What do...</b> by <a href="#">Cris Biskit</a> Today 09:05 PM	2,988	68,164
<b>Images</b> (21 Viewing)	<b>Chainsaw</b> by <a href="#">wehrwolf</a> Today 09:05 PM	6,399	138,494
<b>Video &amp; Audio Clips</b> (53 Viewing)	<b>Sick Vids</b> by <a href="#">CrushedCranium23</a> Today 09:05 PM	8,713	187,085
<b>Frontpage Posts</b> (4 Viewing)	<b>IED Attack on American Humvee</b> by <a href="#">hallowedbethyname</a> Today 08:09 PM	1,557	28,350
<b>GENERAL</b> All general issues in here			
<b>General Discussion</b> (5 Viewing)	<b>can i overdose on my adderall?</b> by <a href="#">lizard</a> Today 08:52 PM	6,928	174,569
<b>Religion/Spirituality/Supernatural</b> (2 Viewing)	<b>The proof that there is no...</b> by <a href="#">belwup</a> Today 08:05 PM	60	2,197
<b>Support &amp; Suggestions</b> (2 Viewing)	<b>my ip is banned... sort of</b> by <a href="#">lizard_king</a> Today 08:30 PM	2,202	22,193
<b>Art/Literature/Writing</b> (1 Viewing)	<b>The Discworld Thread</b> by <a href="#">chez1807</a> Today 07:54 PM	660	9,402
<b>Entertainment</b> (5 Viewing) Music, TV, Games & Movies.	<b>if your 5'9 you can play in...</b> by <a href="#">THATquyFROMcali</a> Today 09:02 PM	4,007	65,520
<b>Non Gore Images/Clips</b> (9 Viewing)	<b>the new craze in Japan</b> by <a href="#">StephenMilburn</a> Today 09:08 PM	8,604	79,920
<b>Fresh News</b>	<b>Insurgents slay 11 Shiite...</b> by <a href="#">Iceman1387</a> Today 07:31 PM	6,659	27,378
<b>Terrorism/War/Politics</b> (5 Viewing)	<b>American Health Care</b> by <a href="#">BigTone</a> Today 08:59 PM	4,486	109,603
<b>Flame/Lame/Hate</b>			
<b>Flame/Lame/Hate</b> (17 Viewing) Flame, Lame & Hate posts. Posts in this section will not count toward member's total post count.	<b>happy new year ogrishers</b> by <a href="#">Rauschkin22</a> Today 09:09 PM	21,681	769,325

Mark Forums Read

View Forum Leaders

**What's Going On?**

Currently Active Users: 199 (71 members and 128 guests)

Most users ever online was 3,840, 05-22-2005 at 07:38 AM.  
[Turkum](#), [Abdul-Khaliq](#), [Aear2](#), [Bankrobber](#), [Blue Rose](#), [Bohique](#), [Boys#6KinYama](#), [BrknPhoenix](#), [CARSLBJK1903](#), [catalina](#), [Check](#), [chez1807](#), [crass](#), [Cris Biskit](#), [Crusadersword](#), [CrushedCranium23](#), [disasterpiece](#), [Dr. O](#), [edrubra2](#), [fc\\_dorito](#), [geophome](#), [ghost29](#), [Grobbs](#), [Iceregion](#), [im\\_disturbed](#), [infinitequestion](#), [http://web.archive.org/web/20060101021031/http://forum.ogrish.com/member.php?s=5f3324da38239da28baa7e1db384ba48u=181717](#), [jakeadam](#), [joio347](#), [klever211](#), [KoopstaKnica](#), [LockDownSG](#), [MichaelPun](#), [Mikeyd](#), [moosehead](#), [mrfatboy559](#), [Mutha Licka](#), [noolunga](#), [nguyenhuv3](#), [NinJAH](#), [Not as sick as you](#), [N Raged](#), [Phaeton](#), [platypus](#), [ppm567](#), [Proxendium](#), [raaad](#), [ramblar](#), [Rauschkin22](#), [RightWingForumGuar](#), [Snoogins](#), [StephenMilburn](#), [SubGeniusX](#), [Suicide Boy](#), [T873](#), [THATquyFROMcali](#), [the fog](#), [viniciuscruz](#), [WatchYoself](#), [wehrwolf](#), [ZYKLON-B](#)

**Ogrish.com Forums Statistics**

Threads: 75,902, Posts: 1,696,848, Members: 184,433  
Welcome to our newest member, [geophome](#)

Forum Contains New Posts

Forum Contains No New Posts

Forum is Closed for Posting

All times are GMT -5. The time now is 09:10 PM.

-- Red Style

Contact Us - <http://web.archive.org/web/20060101021031/http://www.ogrish.com/> - Archive - Top

Powered by vBulletin Version 3.5.1  
Copyright ©2000 - 2005, Jelsoft Enterprises Ltd.

Figura 106

“Imágenes”, “Archivos vídeo & audio” y “Actualizaciones de la home page”; el argumento “General” dispone los hilos de discusión “Discusión general”, “Religión/Espiritualidad/Sobrenatural, “Ayuda y sugerencias”, “Arte/Literatura/Obras”, “Entretenimiento (Música, TV, Juegos y Películas”,

Ogrish.com Forum

User Name

User Name

Remember Me?

Password

Log in

Register
FAQ
Members List
Calendar
Search
Today's Posts
Mark Forums Read

Welcome to the Ogrish.com Forum.

Welcome to the **OGRISH FORUM**. You can browse freely as a guest but to access our 1000's of images and videos, as well as gain access to certain areas of the forum, you have to register [here](#) for free. Also, if this is your first visit, be sure to check out the **FAQ** by clicking the link. We hope you enjoy your stay at the Ogrish Forum and look forward to having you as a member.

Forum	Last Post	Threads	Posts
<b>Information &amp; Assistance</b>			
<b>Announcements</b> (1 Viewing) Important forum related information & news.	<b>Forum Skins</b> by CGAS 06-19-2006 03:06 PM	14	82
<b>Forum Support &amp; Suggestions</b> (2 Viewing) Need forum related help? Look here first. If your search comes up empty, post your own question.	<b>Replies on the Front Page</b> by KingElvis@ Today 06:57 AM	1,116	15,153
<b>Technical Support</b> (2 Viewing) Computer troubles? Problem with some other type of gadget? This is the place.	<b>Slow comp? any tweak to make...</b> by Juba Today 02:07 AM	1,337	11,759
<b>Uncover Reality</b>			
Images, videos and discussion of frontpage posts.			
<b>Images</b> (52 Viewing)	<b>Something racist about this...</b> by Mala Tempora Today 07:53 AM	7,265	156,824
<b>Video &amp; Audio Clips</b> (103 Viewing)	<b>Troy Kell.</b> by EIGHT II Today 08:01 AM	11,686	243,857
<b>Frontpage Posts</b> (4 Viewing) Discuss the various articles featured on the Ogrish.com front page.	<b>The Twelfth Ogrish Podcast</b> by ant_bar88 Today 06:16 AM	2,111	35,560
<b>Underground Media</b> Join the Underground Media usergroup for access to many more images and vids. Check "Group Memberships" in your user CP.	Private	559	15,798
<b>GENERAL</b>			
All general issues in here			
<b>General Discussion</b> (25 Viewing) For serious discussion.	<b>paedophiles _what should be...</b> by Future Hegemon Today 07:39 AM	11,205	283,334
<b>Religion and Spirituality</b> (2 Viewing)	<b>Very alarming site.</b> by Josi Today 07:09 AM	432	13,386
<b>Fresh News</b> (4 Viewing)	<b>Italy issues arrest warrants...</b> by Ronin_26 Today 07:46 AM	9,243	45,069
<b>Terrorism/War/Politics</b> (13 Viewing)	<b>Since IRAq has Distracted You...</b> by stunnerzinc Today 07:59 AM	5,905	144,084
<b>Entertainment</b>			
<b>Music</b> (1 Viewing) Talk music.	<b>Yo Mama's On Crack Rock</b> by cally Today 05:39 AM	1,398	28,550
<b>Movies/TV/Games</b> (3 Viewing) Discuss the latest and greatest (or worst) right here.	<b>Wwe Or Ecw??</b> by Owen Deathstalker Today 06:21 AM	842	17,807
<b>Art/Literature/Writing</b> (2 Viewing)	<b>The imprisonment of Galileo...</b> by Captain Goregasm Yesterday 11:45 PM	870	12,624
<b>Offbeat</b>			
<b>Media</b> (16 Viewing) Images, Videos, and Audio	<b>Drunk idiot being chased by...</b> by Insaniv Today 07:39 AM	11,076	84,363
<b>Offbeat News</b> (3 Viewing) WTF?	<b>Meet a Black Guy lol</b> by analbleed Today 07:45 AM	114	1,009
<b>The Water Cooler</b> (8 Viewing) Lame writings, off topic chat and neverending madness. No Flaming!	<b>Whats your porn star name?</b> by Hagen von Trone Today 07:57 AM	323	11,858

Mark Forums Read
View Forum Leaders

What's Going On?

Currently Active Users: 372 (112 members and 260 guests)

Most users ever online was 3,840, 05-22-2005 at 07:38 AM.  
 \*All Out\*, Alcoholiday, allanx, angel, Arnie99, bazz, Blake3113WTF, bluedavidq1976, Bluepill, Boianutan, boloqeseboy, CANENERO, chaosx, chavezhort, chxxx, citizen erased, coashti, ColdWarrior, CosmicJam, crazylady, crumpe, DaddyDubva, darkvix\_450, DodgeMagnum, Dooma, DooMireh, Dr. Ogrish, dutchable, ELMATABUSH, enilfof, EIGHT II, foxfinger, FreddyFurpo, gambino78, gentilewind318, ginzv, GunuX, hapovdave8, hieqvazi, Hunk/McDeath, ichi killer, <http://web.archive.org/web/20060706130203/http://forum.ogrish.com/member.php?u=5a90673b724323561e4582e21c08723&u=181717>, ied30000, iella, iobon, Josi, iwad55, KELDREY, KINGCRAZY, KittyMeow, krapulant, kula, lambudada, lcm9999, lennylightweight, lilliput77, LmiBeans, Mala Tempora, Megalodon, mezzelf, miwrat, Michael B Fiend, MonkeyBoy27, Morbid fascination, morquequv168, Noize, Ogrish132, Omegaheadron, Opasan82, Otto Jr., palexisis, Paul UK, penwan, rabbits, radoslav3, rc071365, Ronin\_26, rrrrr, savannahskye, scheveniohn, Six, SlaveDerZeit, sKY\_n31, StrangeGUY, stunnerzinc, tana29, teomd, Thelonus Monkey, the infection, ThunderBitches, tomlslav2634, tzbfr, Unknown0, Vermillion, vox222, War2421, weath711, workoutmaniacs, wrellicher, zerom29, zltbreath, zeta

Ogrish.com Forum Statistics

Threads: 91,807, Posts: 1,976,250, Members: 209,786  
Welcome to our newest member, **TUNA HOT**

Forum Contains New Posts

Forum Contains No New Posts

Forum is Closed for Posting

All times are GMT -5. The time now is 08:02 AM.

Ogrish 06-2 Black

Contact Us - <http://web.archive.org/web/20060706130203/http://www.ogrish.com/> - Archive - Top

Powered by vBulletin Version 3.5.4  
Copyright ©2000 - 2006, Jelsoft Enterprises Ltd.

Figura 107



“Imágenes/Vídeos no gore”, “Noticias frescas” y “Terrorismo/Guerra/Política”; el argumento “Provocaciones/Insatisfacciones/Odio” no presenta hilos de discusión específicos y constituye un apartado particular, reservado a todas las interacciones “no políticamente correctas”.

Debajo de “Foros”, el tercer *link* de la sección “Navega en Ogrish” es “Blog de Ogrish”, en la cual los usuarios regularmente inscritos pueden “subir” a la red sus experiencias, sus relatos, sus fotografías relativas a la vertiente oscura de la realidad, al horror clínico, gore o grotesco de lo negativo, de lo degenerativo, de lo mortífero y de lo destructivo (Figura 108). Mediante este enlace llegamos a una página igual a la *home page*, pero con un rectángulo azul en el centro que da espacio a los últimos *posts*, estos es, los últimos mensajes dejados en la red por los *bloggers*. Los *bloggers* son aquellos que escriben más o menos habitualmente en este blog, una suerte de “diario colectivo” que recopila en orden cronológico los comentarios o escritos personales enviados por los usuarios que quieren compartirlos en el universo digital de la red. Pegada al borde superior del rectángulo azul de los *posts*, resalta una inserción con la letra de color blanco dentro de una banda morada, escrita en *Calibri* 10, donde se afirma que *Ogrish.com* está actualmente buscando a sujetos que puedan ofrecer fuertes y auténticos testimonios para publicar en el sitio Web, a individuos que trabajen en un ámbito laboral que los ponga en contacto con informaciones no censuradas, con procedimientos médicos, servicios de emergencia y noticias excéntricas, inusuales o no *mainstream*. En el texto que constituye esta inserción las palabras “Contacta con nosotros” y “Aquí” son enlaces que activan inmediatamente el programa de correo electrónico *Outlook Express*, mientras que “Publica aquí tus experiencias laborales” conduce hasta un formulario en el cual hay que colocar los datos personales para presentarse como fuente informativa valiosa. Pasando a la descripción del rectángulo azul de los *posts*, éste está presentado por un aviso rojo centrado, en *Calibri* 12 y en negrita, “Estamos buscando a nuevos bloggers, para más informaciones pincha AQUÍ”, donde “AQUÍ” es un *link* que lleva hasta la

NAVIGATE OGRISH

[Archives](#)  
[Forums](#)  
[Ogrish Blog](#)  
[Ogrish Wiki](#)

OGRISH SPONSORS

[Adult Dating XXX](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Media Searching](#)  
[Autopsy Video](#)  
[XXX Reviews](#)  
[Upload Videos](#)  
[Dare to Sing](#)  
[GoreGasm](#)  
[DumpeLink](#)

OGRISH.COM IS CURRENTLY LOOKING FOR:  
\* Forensic detectives, (retired) police officers, medical personnel [Contact Us](#)  
\* Exclusive uncensored content providers, go [Here](#)  
BLOG HERE ABOUT YOUR JOB EXPERIENCES

We are looking for new bloggers, for more info go [HERE](#)  
Latest (All Entries [Here](#))

[Hot girls and cold body parts](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Jan 3  
Boredom can make you do crazy things!..

[Shot in the head](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Dec 29  
One of those strange things that shake you out of daily life, routine, same old patients, same diseases... is a..

[Close encounter of the explosive kind](#) by [reapermed \[War\]](#) - Dec 12  
Here is a story that took place in March of 2005, it is uncut and the truth as I experienced..

[Introduction](#) by [reapermed \[War\]](#) - Dec 11  
Just a basic introduction to give y'all an idea of me and my background...

[legs Legs LEGS!!!!](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Dec 9  
So I was doing inventory the other day in one of my labs...

[The dissection of a human head](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Dec 8  
Something happened yesterday night that I think deserves an entry on Ogrishblog. A middle age woman who was a known..

[My First Time](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Dec 5  
One of the times that I will always remember, if not cherish, was when I assisted my first embalming...

[The Crow](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Nov 19  
This is something from last month, not related to work or Medicine at all. It's been a while since any...

[A Chilling Tour](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Nov 14  
Today I want to treat you to a self-guided tour of one of our fine facilities. Enjoy your visit...

[A weight.....](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Nov 14  
Hello boys and ghouls! I might appear cheerful right now but something happened early today that seems like if I..

[Body Donors](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Oct 31  
Today is Halloween and as we all know, Halloween is a celebration of the dead...

[Love \(and firing chunks of frozen blood\) is in the Air! Part I](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Oct 25  
This is the story of how I spent my summer and how I met my wonderful boyfriend.

[A Sad Life...and A Sad Death](#) by [Hillbilly Undertaker \[Medical\]](#) - Oct 22  
When a broken heart becomes a broken body, Funeral Directors and Embalmers must remain impartial to the requests of a...

[Six Hundred Pounds of Putrid Human Remains](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Oct 20  
After playing with all of the cool machines that are used to rip cadavers apart...

[Keys to the labs](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Oct 17  
The first day I reported to work, many months ago, I was introduced around, shown to my office and then...

[Introduction to Medical Research](#) by [Adipocere \[Medical\]](#) - Oct 13  
Perhaps some of you have been curious as to what really happens when people donate their bodies to science...

[Have a Heart...](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Oct 13  
I'm back after a while. Every time I sit at the computer I end up surfing Ogrish rather than working...

[A fallen child and a visit from the Angel of death](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Sep 21  
A 12 year old boy came to the ICU really early, around 6am. we first thought it's another case of...

[Fallen wall, Lung cancer spread to liver, green trees](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Sep 14  
First photo is of an ECG machine with a funny name. thought i start off the blog with something humorous.....

[Twins \(continued\)](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Aug 28  
More about the twins. They continued to make good recovery and after the bilirubin levels got down they were discharged.

[Twins \(not, not the Arnold movie\)](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Aug 22  
Someone delivered a bundle of joy tonight in another hospital then the father brought them to the hospital I work.

[Sunday, 7th August 2005](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Aug 8  
I'm usually not looking forward to Sundays even though I don't have any concept of a weekend. That old lady...

[Friday 5th August 2005](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Aug 6  
It was quite a calm night in the ICU I stepped out and the spooky, quiet corridor reminded me of...

[An Introduction](#) by [ogreblogger \[Medical\]](#) - Aug 4  
Hello everyone. I am a doctor working in an Intensive Care Unit (ICU) in Asia. Sorry, I can't say more than...

OGRISH SPONSORS

[Sexy Dating](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Crazy Videos](#)  
[Advertise?](#)

MORE @ OGRISH

[RSS - Toolbar](#)  
[Ogrish Shirts](#)  
[Ogrish Portuguese](#)  
[Ogrish Spanish](#)



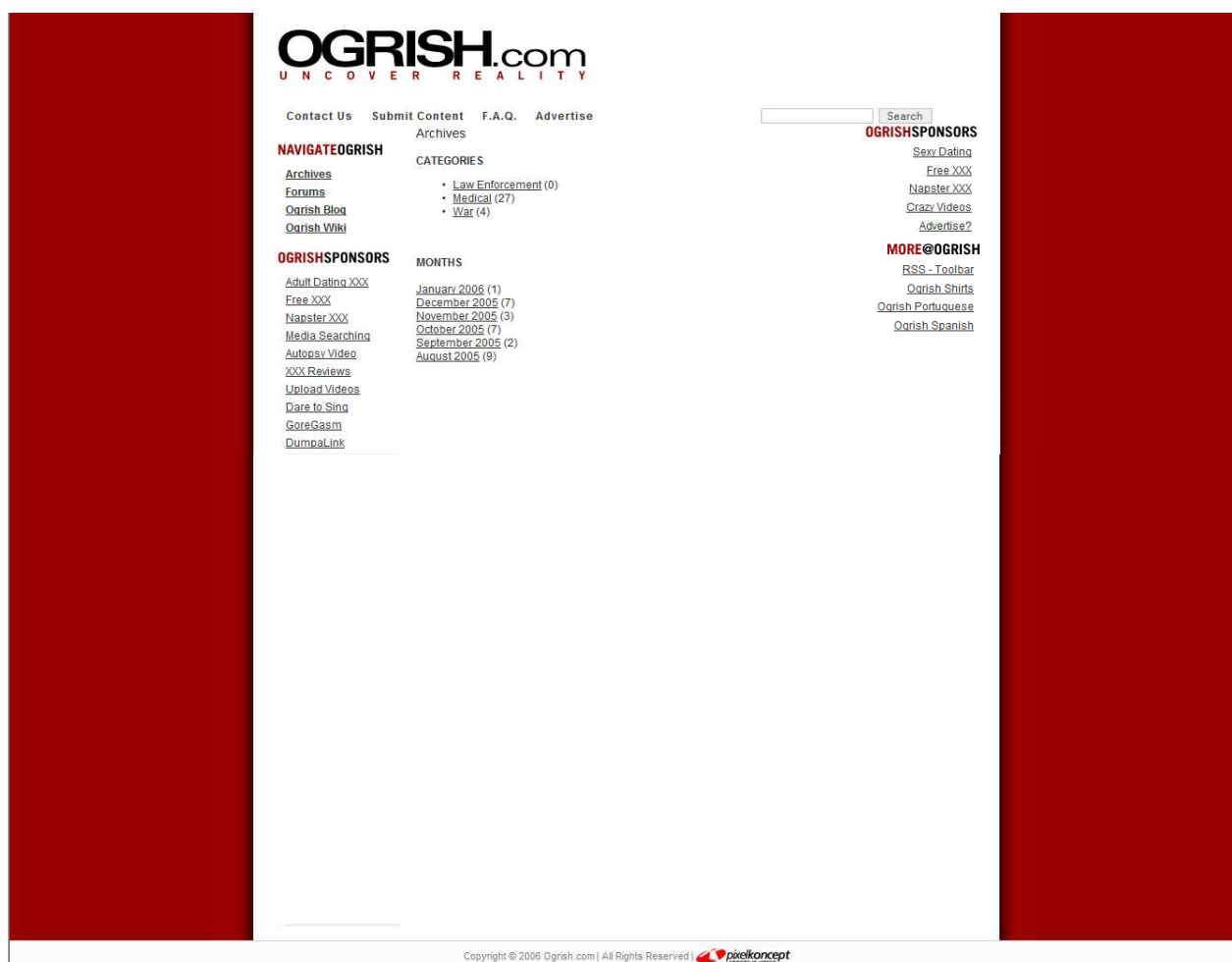


Figura 109

misma página a la que dirigía el enlace “Publica aquí tus experiencias laborales”. Debajo se lee el rótulo negro, en *Calibri* 12, “Lo más reciente (Todos los Mensajes Aquí)”, donde “Aquí” es un *link* hasta una página organizada y maquetada como la de “Archivos” (Figura 102) de la sección “Navega en Ogrish”, es decir con todos los contenidos catalogados en dos listados, uno “Categorías” que los clasifica según el argumento y el otro “Meses” según el orden cronológico; la diferencia es que los contenidos ahora no son ni fotografías, ni vídeos, textos o archivos audio, sino justamente todos los *posts* de los *bloggers*, incluso aquellos viejos que ya no se ven en la página principal “Blog de Ogrish” (Figura 109). En el rectángulo de los *posts*, tras el rótulo “Lo más reciente”, se suceden, una debajo de la

otra, las intervenciones/publicaciones por parte de los usuarios, escritos en fuente *Calibri* de tamaño 11: cada *post* consta de un título seguido por el nombre del *blogger* que lo ha subido a la red, en negrita, por la categoría del contenido entre paréntesis (de momento resultan ser tres “Guerra”, “Médico” y “Orden Público”) y por la fecha de publicación; bajo dicho título se visualiza una o dos líneas del incipit del mensaje (Figura 108). El título del *post* está “enlazado” y, si “clicado”, conduce hasta una página que acata totalmente la maquetación y la estructuración de los contenidos según la modalidad usual que hemos venido explicando (Figura 110). También la categoría del contenido entre paréntesis es un enlace, que envía a la página que presenta los *posts* clasificados según la categoría o el mes (Figura 109).

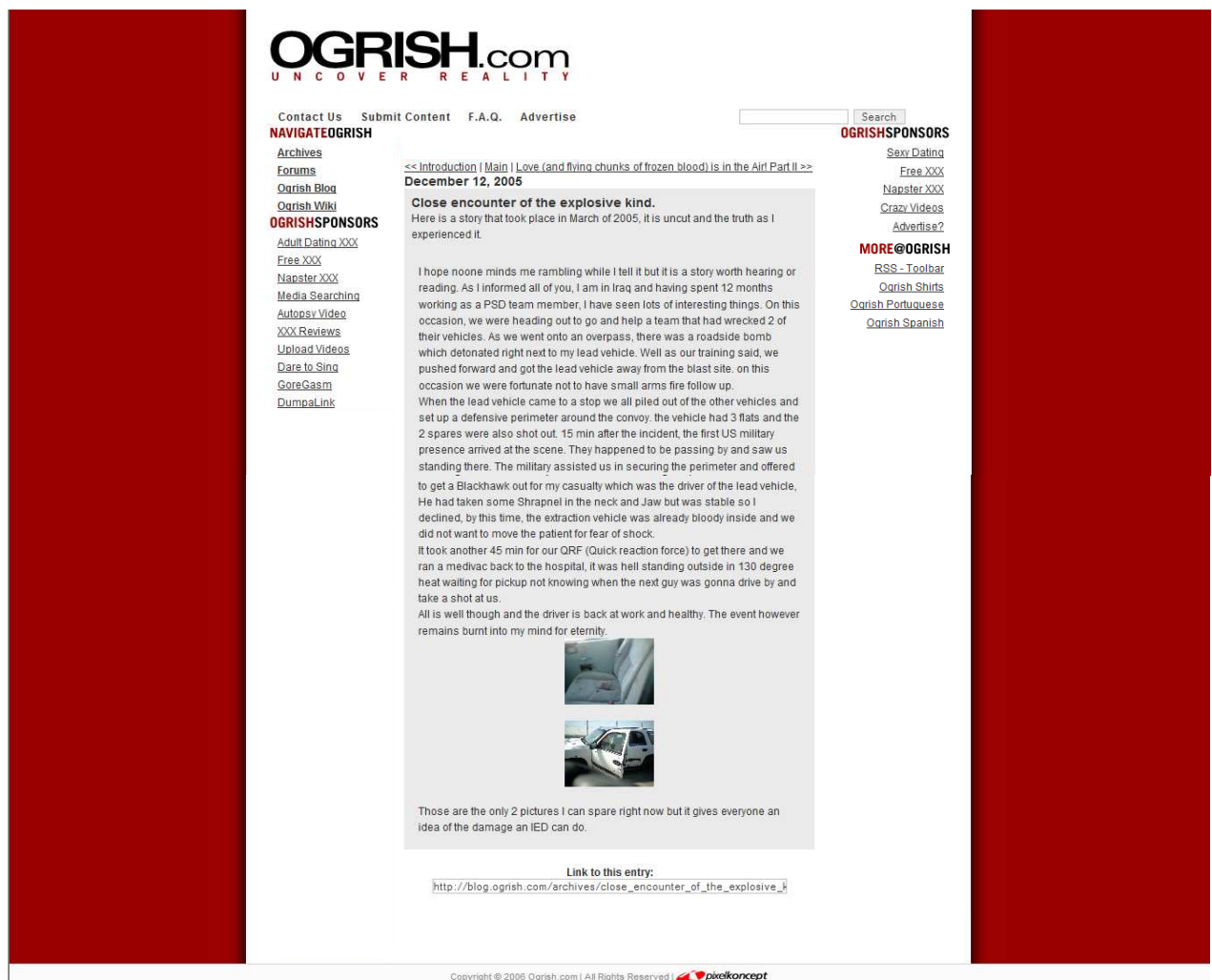


Figura 110



Figura 111

El cuarto y último *link* de la sección “Navega en Ogrish” es “Wiki de Ogrish”, el cual conduce al navegante a una página donde, debajo de otro pseudo-logotipo de *Ogrish.com*, está escrito, en negro, centrado y en *Times New Roman* 15: “Bienvenidos al Wiki de Ogrish, la enciclopedia gratuita de Ogrish que cualquiera puede editar” (Figura 111). Un *wiki* no es más que una colección de documentos hipertextuales, una página o un sitio Web, que permite a todo navegante añadir, editar, modificar los contenidos existentes insertados por otros usuarios, bajo la supervisión de algunos “administradores”. El objetivo del *wiki* de *Ogrish.com* es el de realizar una enciclopedia digital que sea técnicamente precisa y exhaustiva sobre el tema

# Ogrish

## From Ogrish Articles



Ogrish Frontpage

**Ogrish.com** is a well-known shock site dedicated to providing gruesome and gory content, usually videos and pictures. Ogrish is hosted in the United States and defended by the First Amendment.

According to older dictionaries, the website's name comes from "Ogrish" or "Ogreish", which has two definitions: 1) a giant or monster in legends and fairy tales that eats humans and 2) a person who is felt to be particularly cruel, brutish or hideous. Basically Ogrish is a metaphor for the society we live in. The monster in the legends represents the dark side of the world: murderers, terrorists, accidents, diseases, etc. This monster is continually hungry and constantly looking for ways to destroy life.

The number of visitors on ogrish fluctuates on a day to day basis. However, on an average day, Ogrish.com receives between 150,000 and 200,000 unique visitors. During times of "bad news," the number of visitors has reached 750,000 per day.

During the years that Ogrish.com has been around, the owners have been able to establish a content network. This network consists of more than 50 people from all over the world working in a variety of professions- including law enforcement and medical personnel. In addition to this content network, they also receive submissions on a daily basis from people who happen to come across certain scenes and capture it on camera. Ogrish owns the copyrights to much of the content that is displayed on the Web site. They often buy this content and have to make sure the website is not breaking any privacy laws and that they have permission from the people who captured the images and/or are featured in certain images.

The site is a source of major controversy. Ogrish has released videos of the September 11, 2001 attacks, the Kenneth Bigley [beheading](#), and more recently, photographs and videos of dead victims of the 2004 Indian Ocean earthquake. In September 2005, graphic pictures of victims of Hurricane Katrina have been posted on Ogrish. As a result, Ogrish has been attacked by hackers, lawyers and victims of Internet trolls in a bid to have the site taken offline.

When pictures and footage of the Madrid Train Bombs appeared on Ogrish, the site was blocked by Spain and again ordered to be taken offline.

In August 2005, German watchdog Jugendschutz had contacted the local branch of Level 3 about Ogrish, whose IP was then blocked to German viewers. The self-styled 'Youth Protection' group claimed that the provider violated German legislation that requires websites to verify the age of its visitors before granting access to adult content.

Their goal, as Ogrish.com states, is to become a respected media outlet for uncensored, unbiased news. This will take considerable time, contacts and funds. Ogrish.com also mentioned adding much more background and educational value to its content, which they begun in September 2005. Ogrish.com claims once find alternate ways to fund the incredible costs, they will eliminate the adult-oriented advertisements. Also, Ogrish available in more than one format, something they have begun with the publication of a magazine, a blog, and OgrishWiki.

Ogrish offered a subscription service to its archive; however, this feature was discontinued sometime in late June to early July for unknown reasons. Since February 2005, Ogrish.com published *OgrishMag*, a magazine featuring content similar to the site's.

## OgrishWiki

[\[edit\]](#)

**OgrishWiki** is a Web-based, free-content encyclopedia. It is written collaboratively by volunteers with wiki software, meaning articles can be added or changed by nearly anyone. The project began on October 17, 2005 as a complement to the famous Ogrish. The English-language version of OgrishWiki currently has [81](#) articles.

## OgrishBlog

[\[edit\]](#)

**OgrishBlog**, having been officially started on August 4th, 2005, is a weblog feature on Ogrish. On OgrishBlog, individuals with interesting professions (medical, police, forensic detectives and other ogrish-appealing jobs) are given a chance to portray their daily/weekly work-experiences on Ogrish. There are only three known bloggers:

***Adipocere***- A research assistant to an orthopaedic surgeon at a unknown university in the Southern region of the United States.

The research done is conducted by a small group which consists of two orthopaedic surgeons, a professor of bio-chemistry, a professor of bio-mechanical engineering, a master's level mechanical engineer, several medical students and herself.

Part of *Adipocere's* responsibility is to oversee two full-scale bio-mechanical engineering cadaver labs while also working in and out of the medical school's Gross Anatomy lab, and transporting cadavers in her car.

***Ogreblogger***- A doctor working in an Intensive Care Unit (ICU) in Asia.

Most blogs created by *Ogreblogger* are about cases in the ICU with accompanying photographs. Lab reports, x-rays, scans etc. are frequent in each update.

***HillbillyUndertaker***- A blogger that has been in the deathcare industry for over thirteen years and holds a bachelors degree in Sociology from the University of Maryland and an Associates degree in Mortuary Science from one of the top mortuary schools in the country. *HillbillyUndertaker* is a licensed funeral director and embalmer in two states and a nationally certified crematory operator who was born and raised in the mountains of Virginia.

### Personal tools

- [Create an account or log in](#)

### Search

### Toolbox

- [What links here](#)
- [Related changes](#)
- [Special pages](#)



- This page was last modified 17:08, 21 Dec 2005.
- This page has been accessed 5040 times.
- [About Ogrish Articles](#)
- [Disclaimers](#)

Figura 112

del horror y sobre todos los fenómenos correlacionados de naturaleza médica, terminológica, social, antropológica e histórica. En la nota “Bienvenidos al Wiki de Ogrish, la enciclopedia gratuita de Ogrish que cualquiera puede editar”, las palabras “Wiki de Ogrish” son un *link* hacia una página que alberga la definición de las entradas *wiki* “Ogrish”, “Wiki de Ogrish” y “Blog de Ogrish” (Figura 112): dicha página presenta una configuración muy sencilla, un fondo blanco y una letra negra; las definiciones están redactadas en fuente *Times New Roman* 12, el título de la página en la misma fuente de tamaño 16, mientras que las entradas en la misma fuente pero en negrita y de tamaño 14; después del título de la página está la indicación “Desde los Archivos de Ogrish”, en la misma fuente, tamaño 13 y en negrita, hay imágenes ilustrativas y más palabras enlazadas que a su vez envían hasta otras entradas del *wiki*; en cambio la parte inferior de la página es idéntica a la principal, “Wiki de Ogrish”, que estábamos analizando. Reanudando la descripción de la mencionada página principal “Wiki de Ogrish”, bajo la nota “Bienvenidos al Wiki de Ogrish, la enciclopedia gratuita de Ogrish que cualquiera puede editar” está colocado un ulterior aviso, centrado y en *Times New Roman* 11,5, que reza: “En esta versión Inglesa, que empezó en 2005, actualmente estamos trabajando en

## Statistics

### From Ogrish Articles

#### Site statistics

There are 1129 total pages in the database. This includes "talk" pages, pages about Ogrish Articles, minimal "stub" pages, redirects, and others that probably don't qualify as content pages. Excluding those, there are 83 pages that are probably legitimate content pages.

There have been a total of 853066 page views, and 1167 page edits since the wiki was setup. That comes to 1.03 average edits per page, and 730.99 views per edit.

#### User statistics

There are 124 registered users. 2 of these are administrators (see [Project Administrators](#)).

#### Personal tools

- [Create an account or log in](#)

#### Search

#### Toolbox

- [Special pages](#)



- [About Ogrish Articles](#)
- [Disclaimers](#)

Figura 113

82 artículos”. Aquí “82” es un hipervínculo que conduce hasta una página maqueta de la misma idéntica manera que la página que mostraba la definición de las entradas *wiki* “Ogrish”, “Wiki de Ogrish” y “Blog de Ogrish” (Figura 112), con la diferencia que ahora el espacio digital, falto de imágenes ilustrativas, está destinado a proporcionar informaciones acerca de la estadística relativa al número de páginas presentes en el *wiki*, de visitas y modificaciones de las susodichas páginas, al número de usuarios registrados, de administradores y, asimismo, al valor promedio de modificaciones por página y al valor promedio de visitas por página (Figura 113). A continuación del pseudo-logotipo con la nota y el aviso introductorios, encontramos las diez diferentes categorías que encierran

## Category:Accident

**From Ogrish Articles**

An **accident** is something going wrong unexpectedly. Physical examples include an unintended collision (including a person or object unintendedly falling, getting injured by touching something sharp, hot, electrically live, ingesting poisons, or getting injured by not properly landing when jumping.

50,425 people were killed by "accidents" (not including car accidents) in the U.S. in 1995. That's 19 people in 100,000.

### Articles in category "Accident"

There are 16 articles in this category.

<p><b>A</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Elderly Driver Kills Pedestrian, Keeps Going With Body in Windshield</a></li> <li><a href="#">Accident</a></li> <li><a href="#">Autoerotic asphyxiation</a></li> </ul>	<p><b>C cont.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Car safety</a></li> </ul> <p><b>D</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Driving under influence</a></li> <li><a href="#">Drowning</a></li> <li><a href="#">Drunk driving (United States)</a></li> </ul> <p><b>E</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Electrocution</a></li> </ul> <p><b>F</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Firework injury</a></li> </ul>	<p><b>M</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Mining accident</a></li> </ul> <p><b>N</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Nigerian Plane Crash Kills All 117 On Board</a></li> </ul> <p><b>P</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Poison</a></li> </ul> <p><b>S</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">Stabbing</a></li> </ul> <p><b>U</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><a href="#">US pastor electrocuted as he steps in baptism pool</a></li> </ul>
---	---	--


**Personal tools**

- [Create an account or log in](#)

**Search**

**Toolbox**

- [Special pages](#)



- [About Ogrish Articles](#)
- [Disclaimers](#)

Figura 114

según el argumento las definiciones *wiki*; las categorías, escritas en *Times New Roman* 11, en orden alfabético y separadas por breves guiones horizontales, son: “Accidente”, “Brutalidad”, “Crimen”, “Ejecución”, “Médico”, “Homicidio”, “Otro”, “Suicidio”, “Terrorismo” y “Guerra” (Figura 111). Al “pinchar” en una de estas categorías llegamos a la página específica correspondiente, por enésima vez maquettata del mismo modo que las otras páginas *wiki* que acabamos de ver (Figura 114): título de la página negro, justificado a la izquierda y en *Times New Roman* 16 (en este caso representado por “Categoría:” seguido justamente por la categoría); indicación en la misma fuente y con la misma justificación, pero de tamaño 13, negra y en negrita, “Desde los Artículos de Ogrish”; definición del término de la categoría en *Times New Roman* 12. Sucesivamente, lo que introduce una variación al esquema precedente, se halla el rótulo negro, en *Times New Roman* 14 y justificado a la izquierda, “Artículos en la categoría”, seguido efectivamente por el nombre de la categoría entre comillas. Más abajo se ve la advertencia en *Times New Roman* 12 y siempre negra, justificada a la izquierda, “Hay [...] artículos en esta categoría, completada

## 'Elderly Driver Kills Pedestrian, Keeps Going With Body in Windshield'

### From Ogrish Articles

ST. PETERSBURG, Fla. — It has been reported that a 93-year-old driver apparently suffering from dementia fatally struck a pedestrian, then continued driving with the man's body on his windshield through a toll booth.

After striking the 52-year-old pedestrian with his gold 2002 Chevrolet Malibu, Ralph Parker of Pinellas Park drove for three miles Wednesday night severing the man's right leg, police said.

A toll taker on the Sunshine Skyway saw the body stuck through Parker's windshield and notified police; authorities did not identify the pedestrian.

Hospitalized overnight with minor scrapes, Parker was expected to be taken to an elder care facility. Because Parker did not appear to know what had happened, where he was nor the correct date, charges are not likely to be filed.

Police took Parker's license, which he renewed in 2003. According to authorities, Parker had lived by himself after the death of his wife in 1998.

A spokesman for the state Department of Highway Safety and Motor Vehicles said the agency would conduct its own inquiry into whether Parker, who otherwise had a clean driving record, should have had a license.

Seniors age 80 or older must pass only a vision test when renewing a Florida driver's license.

#### Personal tools

- [Create an account or log in](#)

#### Search

#### Toolbox

- [What links here](#)
- [Related changes](#)
- [Special pages](#)



- This page was last modified 22:14, 1 Dec 2005.
- This page has been accessed 4157 times.
- [About Ogrish Articles](#)

Figura 115



en el medio por el número de artículos realmente presentes. Debajo del rótulo de arriba y de la advertencia recién expuesta se encuentran una serie de letras mayúsculas o caracteres alfanuméricos de color negros, dispuestos en orden alfabético y además en tres columnas, escritos en *Times New Roman* 14. No se reconocen todas las letras del alfabeto o todos los caracteres alfanuméricos, sino solamente aquellos que constituyen la inicial por lo menos de un artículo presente en la categoría de definiciones *wiki*. Inmediatamente debajo de las antedichas letras o caracteres alfanuméricos

## All articles

### From Ogrish Articles

Display pages starting at:

Choose namespace: (articles) Go

[All pages](#)

<a href="#">'Elderly Driver Kills Pedestrian, Keeps Going With Body in Windshield'</a>	<a href="#">'US Troops Burnt Corpses of Taliban Militants'</a>	<a href="#">Abortion</a>
<a href="#">Abuse</a>	<a href="#">Accident</a>	<a href="#">Algor mortis</a>
<a href="#">Autoerotic asphyxiation</a>	<a href="#">Autopsy</a>	<a href="#">Beheading</a>
<a href="#">Beheading videos fascinate public</a>	<a href="#">Black Magic</a>	<a href="#">Bleeding</a>
<a href="#">Body</a>	<a href="#">Body-snatching</a>	<a href="#">Body bag</a>
<a href="#">Brain death</a>	<a href="#">Brown Recluse Spider</a>	<a href="#">Brown Recluse Spider Bite</a>
<a href="#">Brutality</a>	<a href="#">Burial</a>	<a href="#">Burn (injury)</a>
<a href="#">Car accident</a>	<a href="#">Car safety</a>	<a href="#">CheckClear</a>
<a href="#">Checkclear</a>	<a href="#">Clinical death</a>	<a href="#">Current events</a>
<a href="#">Dead bodies and health risks</a>	<a href="#">Dead on arrival</a>	<a href="#">Death</a>
<a href="#">Death by natural causes</a>	<a href="#">Decapitation</a>	<a href="#">Decomposition</a>
<a href="#">Dehydration</a>	<a href="#">Dresden WW2 Bombing</a>	<a href="#">Driving under influence</a>
<a href="#">Drowning</a>	<a href="#">Drunk driving (United States)</a>	<a href="#">Electrocution</a>
<a href="#">Embalming</a>	<a href="#">Execution</a>	<a href="#">FBI Seeks Pearl Video Ban on Net</a>
<a href="#">Firework injury</a>	<a href="#">Fireworks Injury</a>	<a href="#">Fireworks Safety</a>
<a href="#">Forced suicide</a>	<a href="#">German registrar Joker bans Ogrish</a>	<a href="#">Hanging</a>
<a href="#">Homicide</a>	<a href="#">Hotel in Central Baghdad Is Hit by 3 Explosions</a>	<a href="#">Human body disposal</a>
<a href="#">Human sacrifice</a>	<a href="#">IED</a>	<a href="#">Illegal Abortion</a>
<a href="#">Inside the Dark Corners of the Net</a>	<a href="#">Internal bleeding</a>	<a href="#">Korean Internet Users Launch Hacking Attacks on Ogrish.com</a>
<a href="#">Lethal injection</a>	<a href="#">Level 3 censors Ogrish</a>	<a href="#">Livor mortis</a>
<a href="#">Main Page</a>	<a href="#">Mining accident</a>	<a href="#">Morgue</a>
<a href="#">Mortuary</a>	<a href="#">Murder</a>	<a href="#">Necklacing</a>
<a href="#">New Delhi, India, Rocked by Three Explosions</a>	<a href="#">Nigerian Plane Crash Kills All 117 On Board</a>	<a href="#">Ogrish</a>
<a href="#">Ogrish in the news</a>	<a href="#">Overkill</a>	<a href="#">Physical abuse</a>
<a href="#">Poison</a>	<a href="#">Posthumous execution</a>	<a href="#">Rigor mortis</a>
<a href="#">Security Contractor Shot Oct 17 2005</a>	<a href="#">September 11 2001 Attacks</a>	<a href="#">Sexual abuse</a>
<a href="#">Sexual assault</a>	<a href="#">Sky burial</a>	<a href="#">Snuff film</a>
<a href="#">Stab Wounds</a>	<a href="#">Stab wound</a>	<a href="#">Stabbing</a>
<a href="#">Starvation</a>	<a href="#">Suicide</a>	<a href="#">Suicide Bomber</a>
<a href="#">Suicide Bombing</a>	<a href="#">Suicide Bombing Kills 5 at Falafel Stand in Northern Israel</a>	<a href="#">Suicide bomber</a>
<a href="#">Suicide methods</a>	<a href="#">Teenage suicide</a>	<a href="#">Terror media on the net</a>
<a href="#">Terrorism</a>	<a href="#">Torture</a>	<a href="#">US pastor electrocuted as he steps in baptism pool</a>
<a href="#">War</a>	<a href="#">Wound</a>	

**Personal tools**

- [Create an account or log in](#)

**Search**

**Toolbox**

- [What links here](#)
- [Related changes](#)
- [Special pages](#)

- This page was last modified 22:14, 1 Dec 2005.
- This page has been accessed 4157 times.
- [About Ogrish Articles](#)

Figura 116



están colocados los artículos/definiciones, precedidos por una viñeta, por un punto negro. Los artículos/definiciones *wiki* están “enlazados” para enviar exactamente a la página específica que contiene el texto relacionado con éstos, la cual luce la misma sobria configuración que informa también las demás páginas de esta sección (Figura 115). Si volvemos a la página de orden jerárquico superior, “Wiki de Ogrish”, debajo de las diez categorías “enlazadas” separadas por guiones verticales (Figura 111), se suceden una tras otras tres notas justificadas a la izquierda, de color negro y escritas en *Times New Roman* 12: “Por favor ayudadnos contribuyendo a los artículos”, “Para ver todos los artículos haced clic en Especial: Todas las páginas”, “Para ver los eventos recientes haced clic en Eventos recientes”. En la segunda

## Current events

### From Ogrish Articles

October 31, 2005

[US pastor electrocuted as he steps in baptism pool](#)

October 29, 2005

[New Delhi, India, Rocked by Three Explosions](#)

October 26, 2005

[Suicide Bombing Kills 5 at Falafel Stand in Northern Israel](#)

October 24, 2005

[Hotel in Central Baghdad Is Hit by 3 Explosions](#)

October 22, 2005

[Nigerian Plane Crash Kills All 117 On Board](#)

October 21, 2005

['Elderly Driver Kills Pedestrian, Keeps Going With Body in Windshield'](#)

October 20, 2005

['US Troops Burnt Corpses of Taliban Militants'](#)

October 17, 2005

[Security Contractor Shot Oct 17 2005](#)

### Personal tools

- [Create an account or log in](#)

Search

### Toolbox

- [What links here](#)
- [Related changes](#)
- [Special pages](#)



- This page was last modified 21:56, 30 Dec 2005.
- This page has been accessed 7826 times.
- [About Ogrish Articles](#)

Figura 117

nota la palabra “Todas las páginas” es un *link* que conduce hacia una página que justamente alberga todas las definiciones y artículos disponibles en el *wiki* de *Ogrish.com*: la maquetación de la página a la que se llega sigue siendo la misma, por lo que concierne las fuentes, los colores y los elementos; cabe sólo señalar que todas las entradas se agrupan en tres columnas y que en la parte alta del espacio virtual destacan dos casillas vacías y un botón “Busca”, los cuales constituyen un motor de búsqueda que permite llevar a cabo una investigación según diversos criterios de búsqueda (Figura 116). De manera distinta, en la tercera nota las palabras “Eventos recientes” están “enlazadas” para guiar hasta un espacio virtual parecido a los precedentes (Figura 117): bajo el título negro y justificado a la izquierda “Eventos recientes”, en fuente *Times New Roman* tamaño 16, seguido por la indicación “Desde los Artículos de Ogrish”, maquetada como dijimos, se suceden ocho fechas asociadas a definiciones o titulares de artículos *wiki*. Estas fechas, en negro, en *Times New Roman* 12 y justificadas a la izquierda, de hecho presentan las actualizaciones más recientes relativas a las definiciones o artículos *wiki*; las definiciones *wiki* o los titulares de los artículos *wiki*, “enlazados”, están colocados debajo de las fechas, redactados al igual que las antedichas fechas. Tanto las definiciones *wiki* y los titulares de los artículos *wiki* “enlazados” de la página que los contiene todos como las de la página que alberga los más recientes, si “clicados”, presentan los contenidos según la modalidad habitual. Todos los elementos presentes en la página principal “Wiki de Ogrish” descritos hasta ahora (Figura 111), esto es, el texto introductorio de bienvenida, el aviso que atañe a la versión inglesa del *wiki*, las diez diferentes categorías de definiciones *wiki* y las tres notas recién tratadas, están encerrados en una zona cromática rectangular apenas perceptible, debido a lo tenue que es el tono de rojo utilizado, casi un velo. Igual de imperceptible es el tono azulado del otro rectángulo dispuesto debajo del primero, titulado “En las noticias”, escrito en negro y en negrita, en *Times New Roman* 15 y justificado a la izquierda. El título presenta tres entradillas que constituyen una novedad, una debajo de la otra y precedidas por una viñeta, por un punto. Estas

entradas están redactadas en fuente *Times New Roman* tamaño 12 y en su interior alguna palabra “enlazada” remite directamente al artículo o definición *wiki* correspondiente, insertado en una de las diez categorías definidas por el *wiki* mismo. Pues la segunda mitad, la inferior, de la página principal “Wiki de Ogrish” es común también a todas las demás páginas de segundo nivel, y consta de cuatro elementos, uno tras otro, todos justificados a la izquierda y en *Times New Roman* 12. El primer elemento es “Herramientas personales”, en negrita, bajo el cual se lee el enlace con viñeta “Crea una cuenta o efectúa el acceso”, que permite visualizar la página destinada a la inserción de los datos personales para contribuir al crecimiento del *wiki* de *Ogrish.com* (Figura 118), registrándose por primera vez o simplemente

## Create an account or log in

From Ogrish Articles

**Log in:**

You must have cookies enabled to log in to Ogrish Articles.

Your user name:
Your password:
Retype password:
Your email\*:
Your real name\*:

☐ Remember my password across sessions.

Log in

(new users only)

Create new account

Fields marked with a star (\*) are optional. Storing an email address enables people to contact you through the website without you having to reveal your email address to them, and it can be used to send you a new password if you forget it.

Your real name, if you choose to provide it, will be used for giving you attribution for your work.

Mail me a new password

**Personal tools**

- [Create an account or log in](#)

**Search**

Go

Search

**Toolbox**

- [Special pages](#)

- [About Ogrish Articles](#)
- [Disclaimers](#)

Figura 118

tecleando el nombre de usuario y contraseña ya establecidos. El segundo elemento es “Busca”, en negrita, que presenta un motor de búsqueda para escoger selectivamente los argumentos que interesan, el cual está formado

por una casilla vacía, en la que hay que escribir la clave de búsqueda, y por dos botones “Ve” y “Busca”, uno para llegar directamente al contenido deseado y el otro para que se presente un listado con las voces. El tercer elemento es “Caja de herramientas”, en negrita, un breve listado de viñetas con tres enlaces que dirigen hasta tres páginas Web que lucen la misma configuración que las precedentes. Los tres enlaces son: “Cuáles enlaces hacia aquí”, “Cambios relacionados”, “Páginas especiales”. El primero conduce hacia una página que enseña todos los enlaces que los usuarios han creado en algún rincón de la Web hacia las páginas de “Wiki de Ogrish”; el segundo guía hasta una página que muestra todas las actualizaciones que conciernen las definiciones/artículos *wiki* realizadas en la última semana; el tercero lleva hasta una página con una lista de *links* que recogen datos y estadísticas particulares relativas al *wiki* de *Ogrish.com*, tales como “Las páginas más largas”, “La lista de los usuarios”, “Mi listado de preferidos”, “Páginas huérfanas”, “Páginas no catalogadas”, “Imágenes no utilizadas”, “Páginas más populares”, “Páginas más cortas” y “Páginas más viejas”. El cuarto y último elemento de la mitad inferior de la página principal “Wiki de Ogrish” es el sello que certifica que la construcción del *wiki* se ha llevado a cabo gracias al paquete de *software Mediawiki*, sello seguido por una lista con viñetas que presenta tres puntos: la fecha y la hora exacta de la última actualización de la página, el número actual de accesos efectuados a la página, y el enlace “Acerca de los Artículos de Ogrish”, que reconduce al usuario a la parte alta de la página.

Reanudemos el análisis de las cuatro secciones de la *home page* que ocupan las bandas laterales, y ahora, después de la primera a la izquierda, “Navega en Ogrish”, centrémonos en la que se encuentra inmediatamente debajo: “Patrocinadores de Ogrish” (Figura 92). El rótulo homónimo que la presenta tiene la palabra “Patrocinadores” coloreada de rojo y “de ogrish” de negro, mientras que la serie de enlaces que lo sigue está totalmente en negro. Efectivamente esta sección no es más que un conjunto de *links*, uno detrás de otro, de sitios Web que pagan por gozar de un espacio publicitario en *Ogrish.com*, convirtiéndose así en financiadores suyos a cambio de


cierta visibilidad y de un contacto seguro con un alto número de usuarios. Estos enlaces están escritos en *Calibri* 10 y cinco de once conducen hasta sitios web externos de carácter explícitamente erótico/pornográfico: “Citas para adultos XXX”, “Libre XXX”, “Napster XXX”, “Reseñas XXX”, “Vídeos virales”. El enlace “Búsqueda Vídeo” remite al portal *Flurl.com*, el cual propone un sinnúmero de vídeos extravagantes, irónicos y extremos; el *link* “Vídeos de autopsias” conduce hacia un sitio en donde es posible, mediante pago, ver filmaciones enteras de autopsias; el enlace “Sube los vídeos” lleva de nuevo hasta el portal *Flurl.com*, pero precisamente a la página específica para efectuar la “subida” de contenidos, añadiendo vídeos al catálogo ya vasto de dicho portal; el *link* “Atrévete a cantar” dirige hasta el sitio homónimo en el cual los usuarios “suben” a la red las grabaciones de sus hazañas en el arte del canto, compitiendo para decretar el ganador; el enlace “Goregasm” guía hasta un portal homónimo que recoge vídeos impactantes, divertidos o eróticos; por último, el *link* “Rotten.com” evidentemente conduce hacia *Rotten.com*, uno de los dos sitios Web sobre los cuales versa toda nuestra labor investigativa.

Pasando a la banda derecha de la *home page* (Figura 92), las dos secciones laterales en la que puede navegarse son “Patrocinadores de Ogrish”, distinta en parte de la precedente, aunque tenga el mismo título, y “Más@Ogrish”. Con éstas se completa nuestra indagación estructural descriptiva del sitio *Ogrish.com*, así como, en general, toda la fase meramente descriptiva del análisis de los dos sitios Web de la abominación escogidos en cuanto representantes del contagio del horror en la red de las redes. La pseudo-nueva sección “Patrocinadores de Ogrish” está redactada de la misma manera que la anterior y hasta vuelve a proponer dos idénticos enlaces: “Libre XXX” y “Napster XXX”. Los demás cuatro son “Citas Sexys”, que remite al mismo sitio de índole erótica al cual enviaba el *link* “Citas para adultos XXX” de la precedente sección “Patrocinadores de Ogrish”; “Libre Sexy XXX”, que conduce hasta un portal de materia pornográfica; “Vídeos Locos”, que dirige hasta el portal *Flurl.com* ya mencionado con respecto a los enlaces “Búsqueda Vídeo” y “Sube los vídeos” de la precedente sección

“Patrocinadores de Ogrish”; “¿Publicitar?”, que remite a la misma página “Publicitar en Ogrish.com” a la cual llevaba el tercero de los cuatro enlaces negros colocados inmediatamente debajo del logotipo de *Ogrish.com* arriba y a la izquierda de la *home page*.

Bajo la pseudo-nueva sección “Patrocinadores de Ogrish” se halla la cuarta y última de las secciones laterales, “Más@Ogrish”, cuyo título luce la parte “Más” de color rojo y la parte “@Ogrish” de color negro. Dicha sección está maquettata como las dos precedentes y está constituida por cuatro *links*: “RSS – Barra de herramientas”, “Camisetas de Ogrish”, “Ogrish Portugués” y “Ogrish Español”. El primer enlace, “Rss – Barra de herramientas”, conduce por enésima vez al portal Web *Flurl.com*, a un apartado suyo que enseña

Set FLURL as Homepage ||



BRINGING WEBSITES TOGETHER

**Browse Entries:**





Family Friendly | Humor : Games : Music : Other

Mature | Humor : Porn : Sexy : Shock : Games

Search | Latest Updated Sites | Featured Entries | Most Popular Uploads | Anonymous Upload | Forums

**Details for Ogrish**

All Types ▾
☒ Include 18+?

Site description	Uncensored reality scenes. Can you handle life?	 
Number of entries	3502 <a href="#">View All</a>	
Latest update	March 2 2006	
Added on Flurl	August 4 2005	
Link to RSS feed	<a href="http://web.archive.org/web/20060303060855/http://www.flurl.com/rss.php?site_id=39">http://web.archive.org/web/20060303060855/http://www.flurl.com/rss.php?site_id=39</a>	
Toolbar	<a href="#">Download Ogrish Toolbar</a> (Number of installations: 537)	
Site description	Uncensored reality scenes. Can you handle life?	 
Number of entries	3502 <a href="#">View All</a>	
Latest update	March 2 2006	
Added on Flurl	August 4 2005	
Link to RSS feed	<a href="http://web.archive.org/web/20060303060855/http://www.flurl.com/rss.php?site_id=39">http://web.archive.org/web/20060303060855/http://www.flurl.com/rss.php?site_id=39</a>	
Toolbar	<a href="#">Download Ogrish Toolbar</a> (Number of installations: 537)	

Alert me by email when Ogrish updates

Your Name

Your Email

Copyright © 2006 Flurl.com | [Contact FLURL.com](#)

Figura 119

una ficha reservada al sitio *Ogrish.com*, en la cual, entre otras cosas, se ofrece el enlace para utilizar la fuente RSS relacionada con *Ogrish.com* y la dirección Web en la cual puede descargarse la barra de herramientas de navegación personalizada de *Ogrish.com* (Figura 119). El segundo enlace, “Camisetas de Ogrish”, guía al navegante hasta un sitio externo, *Sinfulshirts.com*, que se ocupa de *merchandising* y se encarga también de vender el de *Ogrish.com*, más precisamente de vender sus camisetas (Figura 120).



Figura 120

El tercer y el cuarto enlace, es decir “Ogrish Portugués” y “Ogrish Español”, consienten, si se hace clic en éstos, pasar de la versión inglesa de

*Ogrish.com* a la versión, respectivamente, portuguesa o española: en realidad se tiene la oportunidad de traducir al portugués o al español buena parte del sitio Web, pero no el sitio en su totalidad. Cabe leer en los dos idiomas romances la primera página del listado “Lo más reciente”, colocada en el segundo rectángulo azul de la *home page*, pero no las otras siete páginas del archivo a las cuales se accede mediante clic en los *links* correspondientes presentes en el fondo de la página, privando al usuario de

**OGRISH.com**  
UNCOVER REALITY

Contact Us Submit Content F.A.Q. Advertise

Search

**NAVIGATE OGRISH**

[Archives](#)  
[Forums](#)  
[Ogrish Blog](#)  
[Ogrish Wiki](#)

**OGRISH SPONSORS**

[Adult Dating XXX](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Media Searching](#)  
[Autopsy Video](#)  
[XXX Reviews](#)  
[Upload Videos](#)  
[Dare to Sing](#)  
[Gore Gasm](#)  
[DumpLink](#)

**Latest:**

- Garganta de motoqueiro dilacerada em acidente no Brasil - [03/21/06]
- Rapaz leva três tiros no Brasil - [03/19/06]
- Vídeo não censurado do incêndio em escritório na Rússia - [01/20/06]
- 2 mortos em acidente de moto - [01/20/06]
- Idoso atingido por trem - história e fotos atualizadas - [01/19/06]
- Assassinato brutal na Índia - Aviso: Graphic - [01/19/06]
- Bebê é morto por tiro de espingarda - [01/18/06]
- Encontrado morto na Venezuela - [01/18/06]
- Vídeo da refém americana Jill Carroll é exibido em TV Árabe - [01/18/06]
- Atirador iraquiano ataca soldado americano em Bagdá - [01/18/06]
- Jovem garota comete suicídio - [01/17/06]
- Baleado no rosto - [01/17/06]
- Incêndio em escritório mata nove e deixa 12 feridos na Rússia - [01/17/06]
- Três pessoas mandadas para hospital após acidente de carro - [01/17/06]
- Ladrão é morto por vítima - [01/16/06]
- Brigada revolucionária 1920 ataca com IED - [01/16/06]
- Exército de Muahideen derruba Apache - [01/16/06]
- Al Qaeda ataca delegacia no Iraque - [01/16/06]
- Baleado no tórax e no rosto - [01/15/06]
- Exército de Ansar Al Sunnah ataca com IED - [01/15/06]
- Explosão no sul das Filipinas - [01/15/06]
- Fazendeiro é assassinado e carbonizado - [01/14/06]
- Homem é torturado e morto no Brasil - [01/14/06]
- Morto por trem em um possível suicídio - [01/14/06]
- Agreção a desabrigado é flagrada por câmera - [01/13/06]
- Acidente de carro fatal em Karachi Paquistão - [01/13/06]
- Desabrigado é encontrado morto no Irã - [01/13/06]
- Três pedestres são atropelados - [01/12/06]
- Ataque com IED em Humvee e em veículo de patrulha no deserto - [01/12/06]
- Ativista é baleado por grupo rival - [01/12/06]
- Confronto entre rebeldes e soldados americanos no Iraque - [01/12/06]
- Homens-bomba atacam comboio - [01/12/06]
- Caiu sobre carro após escapar de ônibus - [01/11/06]
- Acidente com patinador - grind termina em morte - [01/11/06]
- Jaish Al Muahideen disponibilizam outro vídeo com franco-atiradores - [01/10/06]
- Suicida é encontrado depois de 6 dias - [01/10/06]
- Tv italiana mostra execução de refém "herói" (versão censurada) - [01/10/06]
- Carro se choca com ônibus no Brasil - [01/9/06]
- Juiz iraquiano é assassinado em Kirkuk - [01/9/06]
- Acidente de ônibus no Paquistão - 1 vítima - [01/9/06]
- Policiais afegãos encontram terrorista carbonizado - [01/9/06]
- Franco-atirador ataca soldados americanos - [01/9/06]
- Al Qaeda do Iraque ataca em Bagdá com carro-bomba - [01/9/06]
- Vítima de acidente de carro na Índia - [01/8/06]
- Al Qaeda do Iraque ataca acampamento de guarda em Diyala - [01/8/06]

**OGRISH SPONSORS**

[Sexy Dating](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Crazy Videos](#)  
[Advertise?](#)

**MORE @ OGRISH**

[RSS - Toolbar](#)  
[Ogrish Shirts](#)  
[Ogrish Spanish](#)

Copyright © 2006 Ogrish.com | All Rights Reserved | pixelkoncept

Figura 121



## NAVIGATE OGRISH

[Archives](#)  
[Forums](#)  
[Ogrish Blog](#)  
[Ogrish Wiki](#)

## OGRISH SPONSORS

[Adult Dating XXX](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Media Searching](#)  
[Autopsv Video](#)  
[XXX Reviews](#)  
[Upload Videos](#)  
[Dare to Sing](#)  
[GoreGasm](#)  
[DumppaLink](#)

## Latest:

- DEI sobre una patrulla - filmación estadounidense - [02/18/06]
- Deslizamientos enlután a Filipinas - [02/18/06]
- Accidente de auto en la Ciudad de Terezina - Brasil - [02/18/06]
- Soldado estadounidense atacado con un DEI - [02/17/06]
- Joven asesinado por su padrastro - [02/17/06]
- Dos Pitbulls matan a indigente en Paraguay - [02/17/06]
- Accidente de auto en Eslovaquia - [02/17/06]
- Ejército de Ansar Alsunna captura a guardia kurdo en Kartuk - [02/17/06]
- Ejército de Ansar Alsunna ataca con un coche-bomba a Humvee - [02/17/06]
- Accidente de motocicleta grabado con una cámara de casco - [02/17/06]
- Ataque de francotirador a un tanque en Irak - [02/16/06]
- Dos niños mueren quemados en incendio en una casa en Pakistán - [02/16/06]
- Suroeste curandero apuñalado a muerte - [02/16/06]
- Video de Interrogación Norcoreana - [02/15/06]
- Consejo Shura de Los Mujahedeen vuela edificio de Irak - [02/15/06]
- Explosión mata a 3 chicos fuera de un colegio en Bagdad - [02/15/06]
- Nuevas imágenes de brutales torturas en Abu Ghraib - [02/15/06]
- 8 Cuerpos encontrados en un depósito en India - [02/15/06]
- Violada y asesinada en Brasil - [02/14/06]
- Francotirador iraquí dedica 9 balas a Bush - [02/14/06]
- Escenas de Irak de enero del 2006 - [02/14/06]
- El Consejo Shura de Los Mujahedeen secuestra a policía iraquí - [02/14/06]
- Nuevo video de rehenes alemanes en Irak - [02/13/06]
- Ataque DEI del Consejo Shura de Los Mujahedeen contra tanque americano - [02/13/06]
- Coche-bomba del Consejo Shura de Los Mujahedeen contra convoy de suministro - [02/13/06]
- Cara rociada con Gas CS (gas lacrimógeno) - [02/13/06]
- Ataque DEI de Ansar Al Sunnah sobre Humvee americano y camioneta de la policía iraquí - [02/13/06]
- Suicidio con una tierra en Paraguay - [02/13/06]
- Un video muestra los abusos de soldados británicos a civiles iraquíes - [02/12/06]
- Motocicleta vs Auto: un muerto en Brasil - [02/12/06]
- Balleado con un arma calibre .32 - [02/12/06]
- Golpeado a muerte con barras de acero - [02/11/06]
- Mujer arrollada por un micro en India - [02/11/06]
- 7 muertos por un coche-bomba en una mezquita de Bagdad - [02/11/06]
- Al menos 33 muertos en un accidente de micro en Brasil - [02/10/06]
- La rehén estadounidense Jill Carroll reaparece en un video - [02/10/06]
- Atropellado mientras cruzaba una autopista - [02/10/06]
- Hombre alcoholizado atropellado por un auto - [02/9/06]
- Ataque DEI de Ansar Al Sunnah a transporte americano - [02/9/06]
- Explosiones al costado de la calle mata a 2 y hiere a 15 personas en Bagdad - [02/9/06]
- Dos muertos en accidente automovilístico - [02/9/06]
- Policía baleado en Afganistán - [02/8/06]
- Guardia de seguridad asesinado en Brasil - [02/8/06]
- Ansar Al Sunnah captura a Teniente General del Ejército iraquí - [02/8/06]
- Ataque del francotirador de Jaish Al Mujahedeen contra 2 soldados americanos - [02/8/06]

## OGRISH SPONSORS

[Sex Dating](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Crazy Videos](#)  
[Advertise?](#)

## MORE @ OGRISH

[RSS - Toolbar](#)  
[Ogrish Shirts](#)  
[Ogrish Portuguese](#)

Figura 122

la posibilidad de recorrer cronológicamente al revés casi un año de actualizaciones (Figura 121, Figura 122). Si no es posible visionar en versión portuguesa o española las siete páginas del archivo a las cuales se accede a través de la *home page*, en contrapartida los mismos contenidos pueden verse traducidos navegando por medio del enlace “Archivos” colocado en la sección lateral a la izquierda “Navega en Ogrish”. Gracias a éste cabe

examinar en idioma portugués o español las categorías de los contenidos y los meses de publicación (Figura 123, Figura 124), así como el texto que acompaña los mismos contenidos organizados por categorías, según el genero de pertenencia, o temporalmente, según el mes de publicación (Figura 125, Figura 126). Sin embargo lo que queda siempre en lengua inglesa, prescindiendo del hecho de que se haya optado por la versión portuguesa o española, son todos los elementos periféricos, las secciones laterales, los rótulos y los enlaces que se encuentran fuera del área central reservada a los contenidos, y asimismo los títulos “Categorías” y “Meses” de



Figura 123



Figura 124

la página a la que se llega “pinchando” en “Archivos”, rótulo “enlazado” de la sección “Navega en Ogrish”. Además es menester destacar que en realidad la cantidad de contenidos traducidos que pueden hallarse en la versión portuguesa o española, pese a que están clasificados por categoría o mes, es aproximadamente igual a la mitad de los presentes en la normal versión inglesa de *Ogrish.com*, cosa que trueca las dos versiones portuguesa y

española del antedicho sitio Web en una variante reducida e incompleta de la original inglesa.



Figura 125

## NAVIGATEOGRISH

[Archives](#)  
[Forums](#)  
[Ogrish Blog](#)  
[Ogrish Wiki](#)

## OGRISHSPONSORS

[Adult Dating XXX](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Media Searching](#)  
[Autopsy Video](#)  
[XXX Reviews](#)  
[Upload Videos](#)  
[Dare to Sing](#)  
[GoreGasm](#)  
[DumpatLink](#)

## OGRISHSPONSORS

[Sexy Dating](#)  
[Free XXX](#)  
[Napster XXX](#)  
[Crazy Videos](#)  
[Advertise?](#)

## MORE@OGRISH

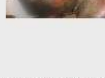
[RSS - Toolbar](#)  
[Ogrish Shirts](#)  
[Ogrish Portuguese](#)

<< [Reconstrucción facial después de ser baleado por un francotirador en Irak](#) | [Main](#)  
[Grabar a policías de Nueva Orleans golpeando a hombre de 64 años](#) >>  
**Octubre 12, 2005**

### Niño de dos años secuestrado, sodomizado y estrangulado

El cuerpo de un niño de 2 años con principios de descomposición fue encontrado en un pozo parcialmente lleno en un área vacía de Karachi. El niño había sido sodomizado y estrangulado, después su cuerpo fue desechado en el pozo para evitar dejar rastros. Hasta ahora no hubo ningún sospechoso o detenido. Es probable que el niño haya sido secuestrado por un pedófilo mientras jugaba fuera de su casa.

Video: [Descargar 'nene de 2 años estrangulado.wmv'](#)



#### Información Adicional:

Como individuo y como miembro de su comunidad, usted tiene el poder de prevenir el abuso y la negligencia de menores. Aquí hay algunas maneras de contribuir su onza—o más—de esfuerzo a la prevención.

\*Entienda el problema. El abuso y la negligencia de menores afectan a niños de todas edades, razas, y niveles de ingreso. Según el Sistema Nacional de Datos del Abuso y de la Negligencia de Menores (NCANDS), se estima que 906.000 niños en toda la nación fueron víctimas de maltrato en 2003. La mayoría de los expertos creen que las incidencias actuales de abuso y negligencia son más numerosas de lo que las estadísticas indican.

\*Entienda los términos. El abuso y la negligencia toman más de una forma. Las leyes federales y estatales se refieren a cuatro tipos centrales de maltrato de menores: el abuso físico, la negligencia física o emocional, el abuso sexual, y el abuso emocional. Muchas veces más de un tipo de abuso o negligencia ocurre en las familias. Algunos tipos de maltrato, como el abuso emocional, son mucho más difíciles de comprobar que otros, como el abuso físico.

Háblele al adulto para distraer su atención sobre el niño. Sea amigable. Diga algo como, "Los niños realmente pueden cansarse, ¿No es verdad?" o "Mi hijo ha hecho la misma cosa."

Pregunte si puede ayudar en cualquiera manera—¿Podría llevar algunos paquetes? ¿Jugar con un niño mayor para que pueda darle de comer o cambiar al bebé? ¿Llamar a alguien en su teléfono celular?

Si ve a un niño solo en un lugar público—por ejemplo, sin nadie que lo cuide en el carrito de la tienda—quédese con el niño hasta que el padre regrese. Finalmente—y más central si usted es un padre—recuerde que la prevención, como la mayoría de las cosas positivas, empieza en casa. Tome el tiempo para reexaminar sus habilidades paternas. Sea honesto consigo mismo—¿está gritando mucho o pegándole a sus hijos? ¿Disfruta de ser padre, por lo menos la mayoría del tiempo? Si usted cree que se puede beneficiar con ayuda sobre como ser un mejor padre, búsquela—encontrar ayuda cuando la necesita es una parte esencial de ser buen padre. Hable con un profesional con quien tenga confianza; tome una clase de como ser mejor padre; lea un libro sobre el desarrollo del niño. Póngase en contacto con los recursos abajo para encontrar lugares donde los padres pueden obtener ayuda.

Fuente: <http://nccanch.acf.hhs.gov/pubs/prevenres/usted.cfm>

Link to this entry:

[http://es.ogrish.com/archives/nino\\_de\\_dos\\_anos\\_secuestrado\\_sodo](http://es.ogrish.com/archives/nino_de_dos_anos_secuestrado_sodo)

### 5. 3. 2. 2 Fase contrastiva

Procedamos pues al análisis contrastivo entre *Rotten.com* y *Ogrish.com*, operando una confrontación que estriba en las peculiaridades formales localizadas precedentemente en la fase meramente descriptiva.

Desde el punto de vista de la arquitectura del sitio, la primera distinción importante entre *Rotten.com* y *Ogrish.com* está constituida por la entrada a la página de inicio, a la *home page*. La inicial ventana “filtro” que regula el acceso al sitio, consiente a *Ogrish.com* aclarar enseguida las responsabilidades del internauta en su acción de navegación, permite obligarle a una directa toma de conciencia acerca de su papel decisorio y de la imposibilidad de remitir a eventuales terceros la carga de la elección (Figura 91). Tal línea de pensamiento se hace patente en el “manifiesto de intentos” que puede reconocerse en el texto que ilustra los términos y las condiciones de acceso al sitio, en el cual se invita al sujeto a confrontarse con su propio libre albedrío y a ser juez en primera persona de lo que está bien ver y de lo que no lo está. Sin dejar al usuario la tarea de inferir las implicaciones éticas y sociales que se perfilan tras la obra de divulgación del horror, se sostiene abiertamente la envergadura que entraña el conceder al público la oportunidad de visionar las atrocidades de lo real, definidas como “información”, e, indirectamente, se lanza una acusación velada contra los órganos informativos *mainstream*, los cuales sistemáticamente celan a los individuos la parte más oscura y degenerada de la vida, o, si se prefiere, de la muerte. La ventana “filtro” tutela tanto al navegante, advertido de los contenidos y constreñido a una elección de postura entre visibilidad y ocultación, como el mismo sitio, que así pretende disipar *a priori* toda diatriba sobre la responsabilidad de volcar en el público obscenidades inaguantables sin ningún criterio de “protección”. Pero no sólo. El sitio, al ostentar su límpida conformidad de cara a la ley y al citar decretos y enmiendas de forma puntual, detiene en su origen las dudas legítimas acerca de la constitucionalidad de la difusión de representaciones tan perturbadoras; se ampara bajo la égida del derecho de libertad de expresión e información

avalado por los códigos legislativos con el fin de limitar el surgir de campañas de protesta contra su presunta inmoralidad. Y además reivindica los derechos de “propiedad intelectual” de sus barbaries exhibidas, protegidas por el *copyright*, como cualquier otro producto de comprobada originalidad y creatividad personal: en este caso la creatividad del contenido se halla en el valor contrainformativo connatural al arrebatarse el horror a la vorágine del olvido, proyectándolo en una dimensión de absoluta y planetaria visibilidad. Pese a ello, no se descuide que la existencia de una etapa de navegación adicional que retarda el acceso, de una fase intermedia de encauzamiento hacia el sitio verdadero, con la obligación impuesta al usuario de tachar una casilla, introduce un paso más que aleja de la página de inicio y aumenta los riesgos de una pérdida de “clientes”, que en la red digital, donde todo se encuentra a un clic de distancia, son sumamente impacientes y “evanescentes”. Distintamente *Rotten.com*, cuya existencia y actividad descansa sobre premisas análogas, no “tapa” de ninguna manera su acceso y, con ánimo desaprensivo, desinhibido o, más neutramente, “reticente”, expone al internauta a mayores probabilidades de contacto indeseado con la abominación, a malentendidos con respecto a la naturaleza legal del sitio, y a dudas acerca de la facultad del sitio de alegar derechos de propiedad sobre los contenidos recolectados. En ello se descubre, según los diferentes enfoques posibles, una falta de miramiento hacia el usuario o, al contrario, una consideración y aprecio superior. De hecho, detrás de la aparente desatención constituida por la ausencia de un *vademecum* con el cual encuadrar precisamente el sitio en el que nos encontramos en un momento dado, podría esconderse una confianza en las capacidades interpretativas del internauta, considerado apto para solucionar autónomamente dichas ambigüedades cognitivas e idóneo para una búsqueda personal de las respuestas que buscas. Añádase que en *Rotten.com*, una vez accedidos al sitio, los usuarios intuyen al instante estar en un ambiente “para adultos” y pueden, aunque frente a esfuerzos mayores y a raíz de una exploración más honda del sitio, recuperar informaciones válidas para entender la posición del dominio Web en relación con la ley y

para enterarse de sus derechos en materia de *copyright*. Sin embargo es palmario que en *Rotten.com* no existe una herramienta oficial de selección de la audiencia Web, de autoselección, a rigor, según la mayoría o minoría de edad, en función de la aceptación o no de los términos del contrato de acceso al sitio. La verdad, el que no se proporcione, si no una explicación pormenorizada, al menos una advertencia que despeje toda incertidumbre y anule el margen de equivocación acerca de los contenidos del ambiente digital que nos disponemos a visitar, señala que no se predisponen en absoluto medios cautelares de prevención, por más fútiles y descontados que puedan parecer, hacia los navegantes menos avisados y avezados.

Por lo general, ambos sitios Web están informados por la simplicidad y la funcionalidad, colocándose en el polo opuesto con respecto a un empleo inmoderado y gratuito de lo multimedia, que pasa por alto la usabilidad y una proyectación ponderada, que antepone la realización de un diseño aparatoso, llamativo o cautivador a las verdaderas exigencias de los usuarios. La usabilidad, es decir la facilidad y practicidad de uso en el entorno digital, es el valor fundamental para el navegante de Internet, el cual, cuando accede a un sitio, ha de ser capaz de moverse cómoda y expeditamente en su interior, alcanzando en el menor tiempo posible los contenidos que desea. En la Web las palabras “contenidos de primera calidad” poseen un significado distinto de lo que se entiende en los medios de masas tradicionales: claro está, una escritura esmerada e imágenes seductoras siguen siendo muy valiosas, pero, toda vez que los usuarios son tan impacientes y determinados en sus objetivos, el contenido debe estar enfocado mayormente a proporcionar respuestas válidas, rápidas, precisas y útiles<sup>456</sup>. Tanto *Rotten.com* como *Ogrish.com* utilizan textos estáticos, sin movimientos, parpadeos o continuos cambios de tamaño y color; no se sirven de fondos gráficos o texturas de fondo que interfieren con el reconocimiento visual de los caracteres y de las palabras; la interfaz de ambos es “lígera”, no confunde y no recarga excesivamente los espacios virtuales, lo que evita además aumentar los tiempos de espera para pasar de

---

<sup>456</sup> Nielsen J., 2000, *Web Usability*, Apogeo, Milano, p. 161



una página a otra; las animaciones, de cualquier tipo, están completamente ausentes, y lo mismo puede decirse de los espacios tridimensionales; las páginas Web están dominadas por el contenido que interesa al usuario y los elementos necesarios para la navegación no estorban, sino que están reducidos al mínimo; no hay ninguna forma de *horror vacui*, al contrario se hace amplio uso del espacio vacío, el cual no es inútil, ni mucho menos, ya que guía la mirada hacia las informaciones y relaja la vista. Con un enfoque más técnico y penetrando en el núcleo de la estructura de ambos sitios Web, podemos hallar otra esencial característica común: al igual que la mayor parte de los espacios virtuales en Internet, éstos poseen una estructura en árbol formada por nudos conectados de manera que, avanzando de nudo en nudo sin volver sobre nuestros propios pasos, no se pueda pasar dos veces por el mismo nudo (razón por la cual a la estructura en árbol se la llama también grafo acíclico)<sup>457</sup>.

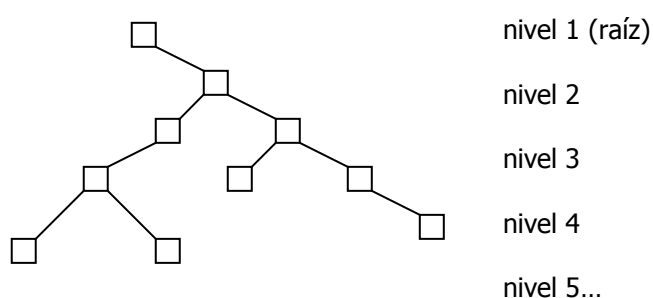


Figura 127

En lo atinente a la consultación por parte del usuario modelo, tal estructura permite localizar unívocamente un solo punto de partida, una “raíz”, es decir la *home page*, y pueden recorrerse exclusivamente sus ramificaciones preestablecidas en cada nivel, moviéndose hacia adelante, desde lo alto hasta lo bajo, o hacia atrás, desde lo bajo hasta lo alto: ello conlleva que no quepa pasar a nudos pertenecientes a otras ramas si no volviendo atrás

<sup>457</sup> Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp.112-113

secuencialmente hacia los nudos más altos de la rama en la cual uno se encuentra, para luego descender nuevamente embocando otra rama diferente (Figura 127). El defecto principal de dicha estructura es constreñir a los usuarios a remontar las ramas en las cuales están para poderse trasladar a nudos de ramas diversas, pero un estándar de navegación ya consolidado y adoptado incluso por *Rotten.com* y *Ogrish.com* a fin de ponerle remedio es el de mantener siempre visible en todas las páginas Web muchas alternativas de navegación. Lo que, traducido en término concretos, significa proveer las antedichas páginas Web de varios hipervínculos, tendiendo además a limitar el número de niveles de ramificación del árbol del sitio Internet “atestando” con *links* sobre todo la *home page*. Cuando se asevera que *Rotten.com* y *Ogrish.com* están realizados según una estructura en árbol, lo que se quiere decir es que están predominantemente realizados con eso tipo de estructura, porque efectivamente en algunas partes suyas presentan asimismo organizaciones estructurales de otra clase, tales como la lineal, la en rejilla y la en red. La estructura lineal o secuencial representa la manera más sencilla de coordinar un conjunto de informaciones (Figura 128), haciendo que no se pueda acceder a la unidad de información 2 si antes no se pasa por la 1 y así sucesivamente<sup>458</sup>.

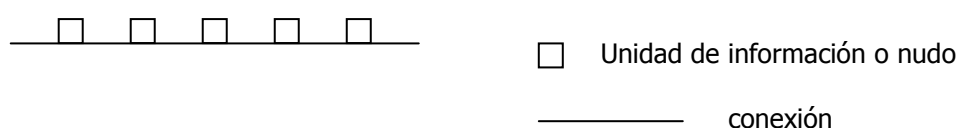


Figura 128

Nuestros dos sitios Web en cuestión emplean esta estructura, que es la tradicional, la misma que rige la forma-libro, cuando es preciso que el usuario siga un recorrido de consultación predeterminado, cuando se desea que obligatoriamente vean cierta página o cierto contenido. La estructura en rejilla, pues, es una combinación de x estructuras lineales, en la que cada

<sup>458</sup> Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma, p. 115

nudo de cada secuencia está definido por su posición en el cruce entre dos secuencias (Figura 129).

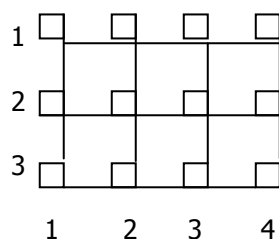


Figura 129

Este tipo de estructura es útil para poner en relación variables ordenadas en secuencia (como informaciones cronológicas o históricas) con otras que forman a su vez una secuencia, pero de elementos que no están en relación jerárquica entre sí mismos (como eventos o tecnologías). Ello da la oportunidad de tratar el mismo argumento con diferentes grados de profundización, ya que se emprende un recorrido lineal en una secuencia o se escogen elementos de ahondamiento; sin embargo los hipertextos en rejilla presuponen un conocimiento por parte del usuario de las relaciones entre las variables de esta estructura y por tanto son más aptos para destinatarios que dominan el campo semántico o disciplinario en el cual se basan las secuencias de la rejilla<sup>459</sup>. La última tipología de estructura, ésta también muy poco utilizada por *Rotten.com* y *Ogrish.com*, como la precedente, es la en red o cíclica<sup>460</sup>, tal que, si se la recorre sin volver atrás nunca, puede suceder igualmente que se pase de nuevo también por nudos en los cuales ya se estuvo (Figura 130). El mencionado tipo de estructura ha sido a menudo considerado como la estructura lógica por excelencia del hipertexto digital, ya que es opuesta a la secuencial tradicional de la forma-libro: todo nudo puede estar conectado a cualquier otro nudo y el navegante puede seguir el recorrido que le es más congenial. Aun si efectivamente se

<sup>459</sup> Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 117-118

<sup>460</sup> Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma, p. 120

trata de la estructura que permite la máxima libertad, tanto en la construcción como en la exploración de un sitio Web, y pese a que la Web en su conjunto tiene tal estructura reticular, ésta no se utiliza frecuentemente por cuanto es muy alto el riesgo de provocar la pérdida y la confusión de los usuarios.

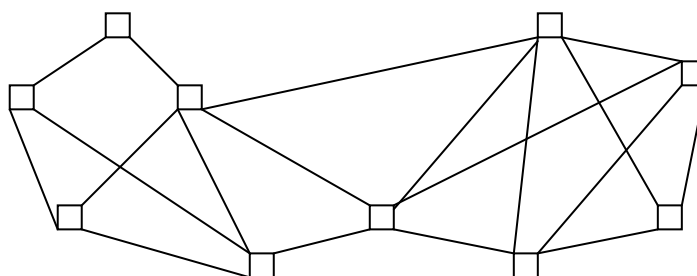


Figura 130

Tanto es así que *Rotten.com* y *Ogrish.Com*, como la inmensa mayoría de los sitios Web presentes en el universo virtual, contienen sí componentes reticulares, al igual que lineales o en rejilla, pero sigue siendo dominante la estructura en árbol. De todos modos casi ningún hipertexto es sólo lineal, en rejilla, en árbol o reticular, sino que se rige por una composición más o menos equilibrada de las cuatro estructuras lógicas.

Sin embargo, a pesar de que *Rotten.com* y *Ogrish.com* comparten cierta sencillez y practicidad estructural de fondo, divergen de manera considerable por lo que afecta a la exposición de los contenidos y al modo de configurar la percepción y los movimientos de sus usuarios. La misma “ligereza” estructural adquiere dos formas diferentes en los dos sitios Web: *Rotten.com* es descarnado, “anguloso”, áspero, descuidado desde el punto de vista de la gráfica, tosco, no del todo coherente y coordinado en lo concerniente a la lógica de navegación, al aspecto formal, crómico y a las modalidades de interacción dispuestas para los usuarios; en cambio *Ogrish.com* es más refinado, pulido, “limpio”, es sobriamente elegante, atento a sopesar los llenos y los vacíos espaciales, es más sensible a las combinaciones

crómicas, más interesado en crear un todo orgánico y racional, así como en organizar una comunidad virtual sólida.

La página de inicio es el pilar en el que se apoya todo sitio, la página que informa al usuario sobre dónde se encuentra o sobre cómo su navegación le llevó hasta el presente dominio, que le desvela el *topic*, el argumento principal del sitio, y que suele contener el directorio de los contenidos ofrecidos, todo para orientar el desplazamiento en el interior del sitio. Pues bien, en *Rotten.com* la *home page* no es visualizable completamente al primer golpe de vista y el usuario ha de utilizar la barra de desplazamiento (Figura 1): la notable longitud de la página obliga al usuario a servirse constantemente de dicha barra de desplazamiento, impide abarcar inmediatamente todas las posibles alternativas, todos los contenidos, y excluye, cualquiera que sea la altura de la página a la cual nos encontremos, aproximadamente las cuatro quintas partes del contenido. Pues la página de inicio de *Ogrish.com* (Figura 92) es mucho más funcional y “confortable” para el usuario, en virtud del que su longitud es considerablemente inferior, de modo que solamente la mitad queda excluida del cuadro general, no las cuatro quintas partes, como sucede en *Rotten.com*. Además, no sólo la *home page* de *Ogrish.com* es mucho más corta, sino que presenta todos sus contenidos importantes en la porción de ventana visible nada más acceder al sitio, cosa que *Rotten.com* no hace, ya que los enlaces de los ficheros significativos quedan excluidos del campo visual del navegante que acaba de llegar a éste.

La arquitectura de las informaciones de *Rotten.com*, tanto de la *home page* como de las demás páginas, es mediocre, por cuanto el sitio tiene una estructura a menudo incoherente, redundante, vaga, dispersora, a trechos hasta caótica. Es frecuente que las formulaciones de los *links* sean ambiguas, oscuras, tanto que el destino a veces no corresponde perfectamente a las expectativas que generan; en otros casos hipervínculos diferentes remiten a una misma página, a una misma zona de contenidos dando origen a cierta confusión; otras veces dichos enlaces son “contradictorios”, en el sentido de que, si bien posean siempre la misma

función y podrían tranquilamente colocarse en el mismo lugar de la página para resultar más lógicos e intuitivos, sin embargo se hallan constante e inexplicablemente en posiciones diversas con respecto a las que ocupan en las páginas homólogas precedentes o sucesivas. Los contenidos estremecedores presentados por la *home page* no están ordenados según ningún criterio, aparte de un vago orden temporal de actualización que se deduce de la aparición progresiva de dichos contenidos en la página, y tampoco es posible para el usuario orientarse conforme a categorías establecidas o a divisiones cronológicas puntuales. En vez de colocar el contenido en páginas diferentes relacionadas jerárquicamente, se redacta un único interminable listado de enlaces en una página igual de interminable, en el interior de la cual se escribe indistintamente una caterva de titulares. La ausencia de categorías de contenidos, o asimismo de determinados periodos en los que repartirlos, no hace más que enfatizar el carácter de *unicum* irreducible de cada evento horrendo y monstruoso, pero no permite al internauta ninguna facilidad de búsqueda. Considérese además que al final de la lista eje “Rotten ahora” se suceden tres mini-listados cuya efectiva utilidad es opinable, dada la superfluidad que suponen: el primer mini-listado “No te lo pierdas” consta de seis *links* hacia imágenes escalofrantes que podían sin problema ninguno incluirse en la lista general “Rotten ahora”; los sucesivos mini-listados “Secciones” y “Las galerías de Rotten” repiten casi enteramente la oferta de contenidos de los hipervínculos puestos en la columna gris en la parte alta e izquierda de la *home page*. La actualización de las imágenes repelentes es discontinua y poco frecuente, a diferencia de la de las informaciones, de la crónica de sucesos y de las conmemoraciones históricas, el cual es diario y se encuentra en los apartados “Rotten diario” y “Este día en la historia de rotten”. Visto que muchos usuarios utilizan la búsqueda por palabras clave, y no quieren navegar enlaces tras enlace hacia lo que les interesa, está bien que la página de inicio proporcione la posibilidad de consultar un motor de búsqueda. De hecho *Rotten.com* posee la opción “Búsqueda” en varias secciones suyas, pero ésta no se encuentra en la *home page* y, lo que es incluso más irritante para el usuario, muy a

menudo es incapaz de dar resultados satisfactorios. En *Rotten.com* a los internautas se ofrecen como contenidos exclusivamente imágenes estáticas, fotográficas o no, y textos. Asimismo la forma de acceder a dichos contenidos es fácil e intuitiva, contando con unos buenos tiempos de respuestas necesarios para pasar de una página a otra, alrededor del segundo, según la velocidad de conexión disponible. No obstante, tal sobriedad en muchos casos se ve perjudicada por una longitud excesiva de las páginas, por unos avisos, indicaciones o rótulo escritos con un tamaño demasiado pequeño, por una colocación dispersiva de los contenidos, por una delimitación vaga de los espacios virtuales, por unas combinaciones cromáticas no precisamente acertadas. Aludimos a los textos, pues éstos emplean preferentemente fuentes tipográficas *serif*, es decir aquellas cuyos caracteres lucen en sus extremidades unos remates peculiares y presentan una destacada irregularidad del grosor del trazo que los delinea. Más precisamente los textos en *Rotten.com* usan la fuente *Times New Roman*. Las fuentes *serif* tienen un rasgo más elegante y refinado, se consideran muy apropiadas para la lectura seguida de largos textos, dado que los remates y la diferencia de grosor de los trazos ayudan el ojo a fijar la mirada y a seguir una línea en el conjunto del texto, facilitando la lectura rápida, evitando la monotonía y los accidentales saltos de línea<sup>461</sup>. Así que cabría pensar que representa algo positivo el que *Rotten.com* se valga de la fuente *Times New Roman*, en vista de que supuestamente es más fácil leer estos tipos de letra *serif*, los cuales rompen la horizontalidad y la verticalidad monolítica del texto, razón por la que efectivamente se utilizan en periódicos, revistas y publicaciones. Sin embargo, con el imponerse de los medios de masas digitales, de la edición electrónica y de las pantallas, las fuentes tipográficas *serif* se revelaron problemáticas debido a la dificultad técnica de reproducir sus remates característicos con los minúsculos píxeles de los monitores, de conservar en éstos el mismo nivel de definición y legibilidad. Ello hizo que en universo multimedia tuvieron gran éxito los tipos de letras llamadas *sans serif* o palo seco, esto es, los que no tienen remates en sus

---

<sup>461</sup> Nielsen J., 2000, *Web Usability*, Apogeo, Milano, pp. 183-185

extremidades, que entre sus trazos gruesos y delgados apenas presentan contraste, siendo éstos rectos y uniformes. Ya se conocía su valor en ámbito comercial, puesto que su legibilidad y durabilidad los hacían perfectos para realizar rótulos y carteles de gran tamaño, cada vez más en auge, y para impresión de etiquetas, embalajes o envoltorios. Pero fue justamente con la introducción de los terminales y sucesivamente con el nacimiento de Internet cuando se comprobó la eficacia de las fuentes *sans serif* en el diseño electrónico de sitios Web. Aunque dichas fuentes tradicionalmente fueron despreciadas por los que se preocupaban por la belleza del trazo y por su impresión de calidad, ahora resultaban especialmente indicadas para la visualización de los textos en las pantallas de los ordenadores: muy legibles a pequeños tamaños, bellas y limpias a tamaños grandes, incluso la monotonía y la dificultad de lectura que comportan, si empleadas en textos muy largos, no es tan influyente teniendo en cuenta que en la Web hay que inclinarse por textos concisos<sup>462</sup>. Por lo tanto hemos de concluir que la elección de la fuente *serif*, *Times New Roman*, por parte de *Rotten.com* no es la mejor por lo que respecta a la claridad y legibilidad de los textos, cosa que contribuye a proporcionar un aspecto “abrupto” a este sitio Web. Según un enfoque más centrado en la oferta de los contenidos *stricto sensu*, es decir de aquellos que no forman parte del diseño de la arquitectura, señalamos que el sitio Web propone elementos visuales estáticos, imágenes fotográficas, ilustraciones, dibujos o iconos, y elementos textuales, artículos, advertencias, rótulos o notas explicativas. Las imágenes fotográficas cuyo tema es real, es explícita y sumamente repulsivo, escalofriante y perturbador ascienden a un número aproximativo de 260, ocupando principalmente la *home page*, lo que demuestra su rol central en la economía comunicativa de *Rotten.com*. En segundo lugar, y en secciones patentemente accesorias y jerárquicamente menos importantes, el sitio Web alberga también imágenes fotográficas de otra naturaleza: hay fotografías cómicas, sarcásticas, satíricas, políticas, comerciales, científicas, extravagantes, absurdas, ambiguas, brutales y violentas, las cuales sin embargo no alcanzan una

---

<sup>462</sup> Nielsen J., 2000, *Web Usability*, Apogeo, Milano, pp. 183-185



cantidad considerable. Ahora bien, en el conjunto, la inmensa mayoría de elementos visuales estáticos está representada por ilustraciones gráficas y dibujos, en primer lugar de carácter irónico, estafalario, divertido, *vintage*, grotesco o curioso, y muy secundariamente de índole macabra, violenta, repulsiva o espantosa. A despecho de la cantidad superior de ilustraciones gráficas y dibujos presentes en el sitio Web, su relevancia queda restringida por el que éstos ocupan apartados marginales y suelen existir como mero elemento de adorno. En cuanto a los elementos textuales, a los comentarios, a las notas explicativas, a los avisos, a los titulares y a los artículos, podemos repetir lo mismo que señalamos con respecto a las ilustraciones gráficas y a los dibujos, a saber: los más de los elementos textuales luce una naturaleza sarcástica, mordaz, provocadora, entretenida, “lígera”, cínica o insolente, mientras que sólo una minoría denota una intención seriamente violenta y brutal, o una actitud clínica, técnica y “forense”. Iconos y textos se integran para dar vida al museo de los horrores y de las monstruosidades alrededor del cual gravita el sitio Web entero; para realizar secciones que proponen crónica negra, primicias e informes de eventos absurdos o brutales, conmemoraciones grotescas, espantosas o risibles; para otorgar la posibilidad de participar a juegos macabros de apuestas que afectan a los fallecimientos de personajes públicos conocidos; para crear un verdadero “rincón del cotilleo” que divulgue chismes, informaciones y rarezas que atañen a la actualidad o a los famosos; para organizar una zona *merchandising* centrada en lo gore, en lo extravagante, en lo violento y en lo degradado; para plasmar apartados dedicados a la política del sitio Web, a las citas en la prensa que le conciernen, a los datos necesarios para establecer un contacto con su equipo, a su posición legal, a su concepción de la censura, a su sitios asociados o a los hipervínculos hacia sitios que éste considera relevantes; para llevar a cabo una enciclopedia virtual cuyas voces arrojan luz sobre temáticas oscuras, controvertidas o impactantes; para permitir la realización de un editorial en el que el equipo puede expresar sus opiniones acerca de todo lo que atraiga su atención, predominantemente crónica de sucesos o de sociedad; para dar vida a catálogos, recopilaciones

o colecciones de imágenes, postales, caricaturas, viñetas, ilustraciones y fotografías que retratan un mundo grotesco, deforme, estrafalario, insensato, caótico, enfermo, agonizante, entre sujetos afectados por elefantiasis escrotal, “errores” de la naturaleza, patologías inenarrables, por un lado, y caprichos de los *vips*, incoherencias amargas de la vida e injusticias sociales, por el otro. Con respecto a la constitución de una comunidad virtual o a la más genérica preparación de interacciones entre navegantes, *Rotten.com* no ofrece ni foros, ni blogs, ni chats: las cinco secciones que permiten una cualquier forma de interacción, es decir “Rotten diario”, “Postales de un penique”, “La quiniela de los muertos de Rotten”, “Cuchillos de carnicero” y “Prensa”, en realidad facilitan solamente un sucedáneo de interacción, ya que en éstas simplemente los usuarios pueden contribuir al desarrollo de las páginas, en modalidad asincrónica y cada uno individualmente, indicando al equipo eventos/informaciones interesantes, “subiendo” a la red postales *vintage* curiosas, efectuando apuestas según las reglas del juego, “colgando” en el sitio imágenes personales o encontradas en la Web que se creen “originales”, o bien señalando al equipo citas en la prensa que se refieran a *Rotten.com*. No obstante esto, una modalidad, aunque indirecta, de creación de una comunidad virtual se reconoce en la realización de una sección de *merchandising* suficientemente amplia y eficaz: mediante la adquisición de los artículos ofrecidos se entra a formar parte de manera simulacral de la “familia” de *Rotten.com*, se la publicita y se la divulga, lo que hace posible cierta identificación y cierto sentido de pertenencia.

Ahora bien, criterios de proyectación más rigurosos reglamentan *Ogrish.com*, determinando así su estructura bien definida y no desorientadora, originando una oferta de contenidos efectivamente más coherente, específica, precisa y enfocada en un solo argumento claro según una perspectiva más técnica y profesional. Los titulares y los rótulos son transparentes y explicativos ya desde el primer momento, la *home page* es breve y nítida, los enlaces no engañan en cuanto a su auténtico destino, y los directorios se desarrollan conforme a una organización racional e

intuitiva. Es altamente improbable que el usuario se vea vagando sin rumbo en la arquitectura del sitio, que acabe en una zona no deseada, que haga clic en un *link* que no corresponde a sus expectativas. La estructura es lógica, *user friendly*, o sea “fácil de utilizar”, evita discretamente la redundancia y la confusión: a ello ayuda mucho el que todos los elementos periféricos, todo el “marco” de la interfaz, se repite entera e idénticamente en todas las páginas del sitio, lo que da la posibilidad al navegante de localizar inmediatamente y a ciencia cierta los puntos de referencia que necesite, además de crear un agradable ambiente “hogareño” y reconocible a lo largo de todo el recorrido de navegación. Los tiempos de espera para pasar de una página a otra se acercan por término medio al segundo, acorde a la velocidad de conexión de la cual se disponga, un valor satisfactorio, al igual que en *Rotten.com*. Empero son sobre todo la funcionalidad y el aspecto orgánico que presentan las secciones del sitio los que benefician a los usuarios en sus movimientos en el espacio virtual de *Ogrish.com*. En *Rotten.com* los contenidos no estaban clasificados según ningún criterio y en su página de inicio el navegante podía exclusivamente deducir por la colocación en el listado cierto orden temporal, el cual de todos modos quedaba implícito, extremadamente vago e impreciso. En cambio *Ogrish.com* cataloga escrupulosamente sus contenidos, tanto cronológicamente como por categoría, ahorrando muchísima fatiga y tiempo a sus clientes a la hora de llevar a cabo una búsqueda temática o relativa a la dimensión temporal, aparte de facilitar enormemente la comprensión general del ambiente de referencia. La verdad, en la sección “Navega en Ogrish” se ofrece una organización de los contenidos impecable: por medio de su enlace “Archivos” se nos conduce hasta una página en la que todo el abominable material está minuciosa y eficazmente clasificado atendiendo a géneros de contenido o a meses de publicación. De todas maneras, aun prescindiendo de la sección “Navega en Ogrish” que dirige hasta los catálogos “Categorías” y “Meses”, es digno de nota el hecho de que el listado central y principal de la *home page*, “Lo más reciente”, presenta al lado de cada enlace/noticia la fecha exacta de publicación, cosa que

determina una división temporal exacta y no aproximada. A todo ello añádese el que una herramienta valiosa de investigación del *reversum*, del *monstrum*, es proporcionada por un motor de búsqueda en la página de inicio que, de manera distinta en comparación con lo que sucede en *Rotten.com*, sondea con éxito los archivos del sitio para guiar al usuario hasta el contenido específico que desea. Igual de rigurosa es asimismo la frecuencia de actualización de dichos contenidos, sustancialmente diaria, facilitando un servicio constante. Desde el punto de vista estructural es fundamental evidenciar que *Rotten.com* propone como contenidos exclusivamente imágenes estáticas, fotográficas o no, y textos; en cambio *Ogrish.com* diversifica su oferta, de modo que, aparte de las fotografías y de los textos, suministra archivos vídeo y audio. Si *Rotten.com* se entrega por completo a la poética de la “paralización” o “congelación” fotográfica, del instante “esclerotizado”, de la heterocronía del *mortuum* y de la violencia del *punctum* (omitiendo el caso único de los dos ficheros de breves vídeos descargables presentes en la galería “La página del mono apestoso”), pues *Ogrish.com* decide valerse asimismo de la captura de la *dynamis* de la vida, del movimiento “pelicular” o “auditivo”, del tiempo “vectorizado” que está orientado hacia un “objetivo” y de la reproducción del fluir de la existencia. Para *Ogrish.com* el abarcar ambos polos del calco mimético de lo visible y el incluir también la “banda sonora” del devenir son ciertamente un valor añadido, dado que, además de la astilla lancinante constituida por el momento iluminado por el relámpago del flash, permite gozar incluso del realismo icónico-auditivo que sólo la imagen en movimiento y el flujo sonoro poseen. Ahora bien, téngase en consideración que en la Web el utilizzo del audio y sobre todo del vídeo debería limitarse debido a la estrechez de la banda de conexión que sigue atenazando a la gran parte de los usuarios de Internet, lo que obliga a esperas interminables, y porque el vídeo y el audio lineales conllevan siempre un seguimiento semejante al televisivo o al cinematográfico, cuya falta de interacción representa la antítesis de lo que el navegante está acostumbrado a tener en la Web, es decir el control directo y la libertad de movimiento. Efectivamente el sitio Internet *Ogrish.com* sube a

la red unos fragmentos audio o vídeo que en práctica no sobrepasan nunca el umbral del minuto, de manera tal que el usuario no se siente a merced de una comunicación monodireccional ajena a la *World Wide Web* y así que incluso quienes no posean una anchura de banda de conexión suficiente para una buena visión en línea puedan servirse del *buffer* (en castellano, “memoria intermedia” o “almacenamiento temporal”) o efectuar la descarga contando con tiempos razonables. Por un lado, entonces, *Ogrish.com* proporciona también archivos vídeo y audio, pero, por el otro, prefiere prescindir de ilustraciones gráficas o dibujos sin un referente exterior material que se plasme según patrones de reproducción fotoquímica. El hecho de que *Ogrish.com* no recurra nunca a imágenes e ilustraciones de fantasía o a representaciones no obtenidas mediante un procedimiento de duplicación pelicular y mecánica de los entes, determina así un acercamiento marcadamente más realista, profundamente arraigado en un planteamiento empírico e inspirado por una vocación fuertemente documental. Igualmente significativo es el que en el sitio Web del cual hablamos no aparezcan representaciones, de ningún tipo, cuyo tema sea cómico, absurdo, divertido o ni siquiera sarcástico, ambiguo, irónico y satírico: ello hace que éste resulte mucho más serio, grave, técnico y especializado que *Rotten.com*, dado que toda la oferta de contenidos se centra exclusivamente en la brutalidad, la aberración, la violencia y la crueldad del *reversum*, del *monstrum*, capturado con el ojo “clínico” del realismo fotocinematográfico. Al mencionar la oferta de contenidos, destaca sensiblemente, además, la inmensa desigualdad y desproporción de la cantidad de materiales fotocinematográficos atinentes al horror disponibles en el primero y en el segundo sitio Web: si *Rotten.com* exhibía alrededor de 260 archivos que reflejan el mal y el estremecimiento puro, *Ogrish.com*, entre fotografías, vídeos y fragmentos de audio, alcanza nada menos que el número aproximativo de 4500 ficheros. Otra discrepancia considerable tocante a los contenidos se refiere al que *Ogrish.com* los pone integralmente a disposición de los usuarios, gratuitamente, mientras que *Rotten.com* insta muchas veces a los navegantes para que se suscriban a las secciones de

pago del sitio Web, donde los aguardan contenidos exclusivos y bases de datos. Aparte de los contenidos fotocinematográficos de *Ogrish.com*, dijimos que obviamente éste también incluye en el interior de su arquitectura elementos textuales. Pues bien, incluso para los artículos, comentarios, avisos, notas adicionales, rótulos, titulares e indicaciones existentes vale el mismo discurso hecho en razón del tema de las representaciones: el tono, la intención y el significado de todos los sobredichos elementos textuales es absolutamente formal, decoroso y austero, careciendo totalmente de connotaciones irreverentes, insolentes, burlescas, cínicas o más genéricamente “ligeras”. En lo concerniente al aspecto formal de estos elementos y a su redacción, la inmensa mayoría está escrita en fuente tipográfica *Calibri*, es decir una fuente *sans serif* o palo seco, cuyos caracteres no presentan remates en sus extremidades y están delineadas con un trazo de grosor uniforme. Como vimos, elegir este tipo de fuente tipográfica en la redacción de textos breves destinados a ser mostrados en la red de redes se traduce en una enorme facilitación de la lectura, en beneficio de los navegantes que necesariamente utilizan pantallas y terminales para conseguir sus informaciones. Dicha elección está acorde con la misma mentalidad de proyectación que construye de hecho una interfaz transparente y coherente, rápida y ágil, que se sirve de un diseño eficaz que elabora páginas cortas, como promedio, que usa de manera ponderada los espacios, que define claramente las secciones, que dosifica hábilmente los colores y los tamaños de los textos. Empero una objeción que puede hacerse a la estructura de *Ogrish.com* es la existencia de cierta redundancia en las dos secciones homónimas “Patrocinadores de Ogrish”, las cuales agrupan unos enlaces de sitios Web que financian indirectamente la actividad del primero. Las dos secciones en parte se solapan, ya que presentan algunos hipervínculos idénticos, lo que crea cierta confusión; asimismo sucede que *links* diferentes guíen hasta el mismo destino o que, al contrario, enlaces distintos acaben por dirigir al usuario hacia la misma página Web, traicionando las intenciones del navegante y frustrando sus expectativas. En cambio, desde el enfoque de la promoción de la interacción

productiva entre los usuarios, *Ogrish.com* se preocupa activamente de fundar dentro de su misma máquina comunicacional una comunidad virtual viva y desarrollada en torno a la función divulgativa del sitio, capaz de producir un sentido de coparticipación social con respecto al horror de cuño psicológico, catastrófico y biológico que éste difunde, de estimular la implicación de los navegantes, invitándolos a hacerse promotores de actividades de discusión y transmisión: ésta es la finalidad de los apartados “Foros” y “Blog de Ogrish”. Aunque no se trate de una modalidad de comunicación sincrónica como el chat, que tampoco *Rotten.com* permitía, aquí se registra un auténtico intercambio de opiniones e informaciones, si bien “en diferido”, y se genera un verdadero diálogo; en *Rotten.com* acontece que se pone en escena un mero sucedáneo de interacción, donde usuarios aislados no colaboran a una conversación, sino que pueden sólo “subir” individualmente unos contenidos, sin hablar directamente entre ellos y encerrados en una especie de “solipsismo de navegación”. En los foros y en el blog de *Ogrish.com* (según una lógica *free*, de absoluta gratuidad, que debería informar toda la Web y que está compartida por *Rotten.com* también) los “foreros” y los *bloggers* dejan en forma escrita sus intervenciones, sus pensamientos y relatos, constituyendo un conjunto textual en el que cobra forma un sujeto colectivo y una comunicación “coral”. En cambio “Wiki de Ogrish”, teóricamente equivalente a “La librería de Rotten” de *Rotten.com*, cumple con el objetivo de dar vida a una enciclopedia digital cuyas entradas puedan dilucidar las definiciones y los conceptos relacionados con el abismo del *mostrum*, proporcionando un valioso soporte técnico-lingüístico a los usuarios. “Wiki de Ogrish” es sólo teóricamente equivalente a “La librería de Rotten” porque en el primero las entradas de la enciclopedia virtual son modificadas, remodeladas y perfeccionadas por los mismos usuarios que así cooperan en un ambiente sinérgico, mientras que en el segundo las voces del prontuario digital son inmutables y ofrecidas ya preparadas de una vez por el equipo responsable del sitio Web. Otra ventaja de *Ogrish.com* orientada a favor del usuario, la cual ciertamente representa un valor añadido no irrelevante y que no se

contempla en *Rotten.com*, es la posibilidad de traducir los elementos textuales del idioma inglés establecido por defecto al español o portugués. En realidad se trata de una modalidad híbrida, teniendo en cuenta que se traducen exclusivamente una parte de las páginas, aunque considerable, y se dejan las demás en la versión original inglesa. De todos modos ello sigue representando una importante forma de “localización”, esto es, de adecuación del planteamiento general y universal de un producto a lo local, a las exigencias y características de la dimensión local en la cual se encuentra moviéndose el determinado usuario. Traducir buena parte del sitio Web al español, el primer idioma occidental en el mundo por número de hablantes y el segundo por extensión geográfica después del inglés, significa conceder la oportunidad a un enorme distrito de usuarios de acceder a los contenidos escritos en su idioma nativo; para el portugués, menos difundido, pero igualmente hablado por más de doscientos millones de individuos (piénsese en el territorio brasileño), el discurso es semejante. Proponer el sitio en lengua inglés, española y portugués equivale a cubrir, lingüísticamente hablando, prácticamente todo el continente americano a excepción de parte de Canadá. En conclusión, desde el enfoque de la interacción virtual entre los usuarios, *Ogrish.com* se ha demostrado superior a su compañero/rival *Rotten.com*, salvo que en lo concerniente a la sección del *merchandising*: aquí, extrañamente, cabe decir, este último es mucho más sustancioso y rico de *gadgets*, si comparado con la oferta de solamente dos modelos de camisetas por parte de *Ogrish.com*, por lo general más celoso en aspectos comunicativos de esta clase.

La necesidad de limitar a la *home page* las informaciones genéricas, la panorámica global de navegación y los elementos orientativos que presentan el sitio, está en contraste con la obligación de atender a aquellos usuarios que “arriban” a éste a través de una cualquier página interna suya, precisando, por lo tanto, comprender rápidamente dónde se encuentran y cómo pueden manejarse en ese ambiente virtual. La solución de este conflicto depende de lo reconocible y caracterizado que es el sitio Web, así como de la probabilidad de que los navegantes entren en éste mediante una



página interna. Si el sitio es inmediatamente reconocible, entonces no hace falta recargar demasiado las páginas internas con elementos distintivos u orientativos, es suficiente un simple *link* hacia la *home page*, colocado siempre en la misma posición en cada página. Indudablemente es el caso de sitios Web tales como *Rotten.com* y *Ogrish.com*, cuyos contenidos obscenamente repulsivos resultan inequívocos y pueden confundirse sólo mutuamente, es decir tomarse los de *Rotten.com* por los de *Ogrish.com* y viceversa. Sin embargo la arquitectura de *Ogrish.com* hace superfluo hasta el enlace constante a la página de inicio como recurso básico para el usuario, de hecho todas las páginas internas son idénticas a la *home page* en cuanto al marco periférico de navegación, lo que quiere decir que lucen el mismo logotipo en letras muy grandes y que además este mismo logotipo es un hipervínculo que dirige hacia la página de inicio. De manera distinta, *Rotten.com* se vale siempre del enlace para volver a la *home page* puesto en el fondo de cada página, visto que sus páginas internas con las fotografías escalofrantes están sustancialmente desprovistas de elementos de maquetación, imágenes tan terribles que pueden aunarse solamente con las de *Ogrish.com*.

A la hora de hablar de los *links* externos que desde el sitio Web conducen hasta otros lugares de la red, surge espontáneo preguntarse acerca de la colocación del texto, en la específica acepción semiótica de cualquier artefacto comunicativo, en relación con el contexto. Surge espontáneo, en otras palabras, preguntarse sobre su condición sintagmática: todo texto establece relaciones con otros textos, cada uno de los textos está íntimamente conectado con los restantes textos que lo rodean, mantiene siempre una relación con los demás elementos cercanos. Efectivamente la relación sintagmática es la que se refiere a la contigüidad espacio-temporal o lógica, según la cual los distintos textos se oponen entre sí mismos por categorías y, al mismo tiempo, se vinculan recíprocamente. En el inmenso hipertexto descentralizado de Internet esta dimensión sintagmática, que, por ejemplo, en el sistema lingüístico o literario es fundacional mas “inmaterial”, asume una nueva solidez y visibilidad; todo sitio Web, cada página está

directa y necesariamente enlazada con numerosas otras. El concepto de hipertexto ha cobrado una forma concreta en la red, demostrando con toda contundencia la realidad nada teórica de una producción textual que jamás opera sin referirse y conectarse continuamente con otros textos, con otros recorridos discursivos, con otras lógicas y motivaciones: el intertexto deviene en una realidad visible. *Rotten.com* contiene en su interior muchos enlaces externos hacia otros sitios Web y asimismo posee una sección dedicada exclusivamente a unos *links*, “Enlaces”. Por su parte *Ogrish.com* posee dos apartados homónimos, “Patrocinadores de Ogrish”, en los cuales se hallan muchos *links*. Es un hecho revelador que la mayor parte de los hipervínculos de ambos sitios conduzca hacia contenidos y páginas de naturaleza pornográfica o por lo menos erótica. *Rotten.com* y *Ogrish.com*, lugares de la red habilitados para la ilustración de las perversidades más impensables, espacios virtuales enfocados en el gore, en la decadencia orgánica, en la maldad y en la patología, están estrechamente interrelacionados con lo pornográfico: se remacha una vez más el lazo ineludible entre muerte y sexo, *Thanatos* y *Eros*, dos pulsiones básicas que los medios de comunicación de masas, incluso los *new media*, tienden a representar en simbiosis para monopolizar la atención del público. El razonamiento, refrendado por investigaciones *ad hoc* sobre el segmento de mercado de referencia, es que aquellos que están interesados o que son hasta apasionados de imágenes de violencia, muerte y podredumbre, deberían ser también consumidores, o podrían volverlo, de material *hardcore*, de sexo explícito o duro. De la degradación orgánica, de la putrefacción de los cuerpos corrompidos por el principio de muerte, directamente al vórtice hiperbólico de cuerpos que se “entrelazan” y se “consumen”, en todo sentido, durante el acto sexual. Bajo el signo de lo “extremo” se supone que existe un maridaje entre sexo violento y muerte atroz, determinado por la misma actitud “pornográfica” que impulsa a ejercer la visión de ambas realidades.

Atando cabos al final del presente análisis estructural, tras llevar a cabo una fase descriptiva y una fase contrastiva, cabe constatar que *Ogrish.com*, en

virtud de su calidad formal, estética, relativa a la organización, a la selección y a la actualización de los contenidos, así como merced a las modalidades de creación de una comunidad activa alrededor de los contenidos, consigue demostrar una credibilidad, una seriedad y una profesionalidad incomparablemente mayores si confrontado con su “colega” *Rotten.com*. Dichas credibilidad, seriedad y profesionalidad descansan en la percepción que los usuarios tienen de la arquitectura del sitio Web, la cual se deja influir en buena medida por su diseño general cautivador. Claro está, una buena organización, una correcta presentación formal y una agradable estética no son de por sí mismas garantía de contenidos y actividades comunicativas iguales de válidas, sin embargo éstas resultan ser esenciales para los navegantes a la hora de expresar su juicio y de contribuir a la buena o mala reputación de un *URL* Web. De modo que, en cuanto a estrategias comunicativas, *Ogrish.com* parte con ventaja respecto a *Rotten.com*, construyendo cierto pacto con el consumidor de contenidos y forjando su imagen de “numen tutelar” de la contrainformación *underground*. Por otra parte, debemos considerar que no puede darse por descontado el que *Rotten.com* desee instaurar una relación de este tipo con su audiencia Web, es decir que quiera presentarse en calidad de fuente respetable y acreditada, e igualmente es un elemento muy importante el que *Rotten.com* inició su actividad “epidémica” en el año 1996, mientras que *Ogrish.com* lo hizo solamente en el año 2000, ya muy entrado el nuevo milenio. Lo que supuestamente podría entrañar que, al alardear de esa primacía de “antigüedad”, *Rotten.com* se sienta por encima no sólo de *Ogrish.com*, sino también, obviamente, de todos los restantes pretendientes al trono de la “malignidad digital”: en cuanto progenitor y pionero, según la hipótesis que venimos planteando, cree poseer un mérito “histórico” inegalable, cosa que lo dispensa de guardarse de la competencia y de cuidar esmeradamente su comunicación. Con lo cual sería casi posible leer en la estructura anticuada y poco funcional de *Rotten.com*, en su inexistente actividad de remodelación a lo largo de los años y en su combinación a menudo arbitraria de los contenidos, una verdadera declaración de superioridad de *status* y de

desinterés hacia las políticas competitivas que puedan emprender los demás sitios Web. No se olvide, además, que el mantenimiento del mismo aspecto gráfico durante un lapso de tiempo que alcanza los quince años garantiza el pleno y perfecto reconocimiento del *trade mark*, de la marca de fábrica, de la marca registrada del sitio Web, metafóricamente hablando.

Pues, para poder encuadrar y enfocar mejor las dinámicas implicadas en la enunciación adoptada por *Rotten.com* y *Ogrish.com* está bien confiarse a las investigaciones multinivel que constituyen los siguientes sub-apartados y completan el presente análisis estructural.

### 5. 3. 3 Examen eidético, topológico, cromático y textural

Ciñámonos a citar brevemente algunos conceptos que deben darse por sentados y que igualmente por su envergadura no pueden omitirse, puesto que de alguna manera constituyen el trasfondo lógico y teórico implícito de cualquier modelo de estudio del espacio de acción de la Web. Así que antes de avanzar con el examen eidético, topológico, crómico y textural, enunciemos las reglas generales que guían la conducta de los especialistas del *software*, de los programadores, de los diseñadores Web, de los arquitectos de sitios Internet y de los expertos de interfaces. Ineludiblemente la investigación semiótica de los ambientes digitales, de los conceptos de interacción e interactividad, ha de partir de aquí. Todavía hoy siguen acatándose o de todos modos considerándose, siquiera sea para separarse de éstas o para superárlas, las *Guidelines* (“pautas” o “directrices” en castellano) de 1984 indicadas por la compañía “Apple” para realizar el *software* de su nuevo ordenador “Macintosh”, las cuales sucesivamente fueron adoptadas por todas las demás plataformas, “Microsoft Windows” incluida<sup>463</sup>. La filosofía y la psicología que deben orientar la ingeniería Web se condensan en trece principios: metáforas, manipulación directa, “mira-y-apunta”, coherencia, “WYSIWYG”, control por parte del usuario, retroalimentación y diálogo, clemencia, percepción de estabilidad, integridad estética, falta de modalidad, conocimiento del propio destinatario, accesibilidad<sup>464</sup>. Gracias a las metáforas las personas, al utilizar nuevos artefactos informáticos, pueden sacar beneficio de conocimientos más sólidos sobre objetos, acciones y situaciones de la vida cotidiana (piénsese en el concepto de navegación, página, portal, botón, archivo, carpeta, ventana, escritorio, papelera o al de copiar, pegar, cortar, *et cetera*). Según el principio de la manipulación directa, la interfaz gráfica ha de brindar al usuario la ilusión de actuar con sus propias manos sobre los objetos representados en la pantalla. El mecanismo fundamental con el que una

---

<sup>463</sup> Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 67-74

<sup>464</sup> Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 67-74

interfaz gráfica otorga a los usuarios esta sensación de manipulación es el del “mira-y-apunta”: con el dispositivo de puntería antes se selecciona en la pantalla el objeto gráfico sobre el cual se quiere actuar, y después se escoge el tipo de acción que se quiere llevar a cabo con relación al objeto. Control por parte del usuario significa que todas las acciones sobre los objetos en la pantalla deben ser iniciadas y controladas por parte del usuario. En general una aplicación *software* debe ser clemente, lo que conlleva el que las acciones de los usuarios sean lo más posible reversibles (el botón “Deshacer” para eliminar el efecto de una modificación o el botón “Anula” son los ejemplos más explícitos de dicha forma de clemencia). Para fortalecer la idea de que sea el usuario quien controla el programa es importante la falta de modalidad: la modalidad es el estado del programa que bloquea al usuario porque deja disponibles sólo algunos mandos, con lo cual es preciso reducir al mínimo tales modalidades justo para otorgar más poder al usuario en detrimento de la máquina. La pauta de la retroalimentación y del diálogo dispone que los programas deban informar lo más posible a los usuarios acerca de lo que sucede en la máquina mientras actúan sobre ésta. Las *Guidelines* sostienen que la interfaz gráfica ha de ser coherente tanto en la representación gráfica como en su funcionamiento, para ayudar al usuario a reconocer fácilmente el lenguaje gráfico de la interfaz y a aprender en una sola vez serie de comandos homólogos. La coherencia, que hace la interfaz más comprensible, familiar y previsible, da una percepción de estabilidad y asimismo confiere integridad estética, o sea brinda una estructura funcional y constante por un lado, y agradable por el otro. “WYSIWYG” es el acrónimo de “*What You See Is What You Get*”, traducido al castellano “Lo que ves es lo que consigues”, lema con el cual se indican básicamente tres preceptos: los usuarios tienen que poder ver en la pantalla todos los mandos principales que un programa pone a disposición; en los programas de elaboración textual no debe existir diferencia relevantes entre lo que se ve en la pantalla y lo que se obtiene a la hora imprimirlo; en la medida de lo posible lo que el proyectista realiza en su pantalla debe coincidir exactamente con lo que aparecerá en las pantallas de aquellos que utilizarán el producto gráfico-

informático. Para crear un entorno virtual que las personas puedan explorar y usar eficazmente, hace falta identificar con precisión a los destinatarios que constituyen el público objetivo y extremar la accesibilidad trabajando en la usabilidad y en la sencillez de uso, adquiriendo una mentalidad orientada al usuario.

Pues bien, estas trece directrices universales de la proyectación Web deben tenerse en cuenta, aunque sólo como horizonte difuminado, cuando se empleen las herramientas de la semiótica visual plástica para tratar los textos (los dos sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*) como organizaciones de líneas (nivel eidético), de espacios (nivel topológico), de colores (nivel crómico) y de texturas (nivel textural), independientemente del que en éstas líneas, espacios, colores y texturas puedan reconocerse figuras del mundo dotadas de algún significado. El análisis plástico cobra forma atendiendo a lo simbólico y a lo semi-simbólico: en lo simbólico existe una convención que conecta de manera biunívoca un elemento del plano de la expresión con una unidad cultural bien definida (por ejemplo, a nivel crómico, la asociación oro/sagrado, blanco/pureza o verde/vida); en lo semi-simbólico la relación se establece entre una categoría del plano de la expresión y una categoría del plano del contenido, patente en el contraste entre términos opuestos (por ejemplo, a nivel eidético, el paralelismo entre la contraposición alto/bajo y la otra semántica sagrado/prófano). Expuesto de otro modo, a un texto puede atribuirse sentido detectando sus elementos básicos y considerando los significados que convencionalmente les corresponden, o bien buscando elementos opuestos en el texto para hacer que coincidan con ciertas contraposiciones determinadas culturalmente. Ahora bien, el problema de la dimensión simbólica y semi-simbólica es primariamente la arbitrariedad interpretativa debida a la elección subjetiva de uno de los muchos marcos culturales que connotan la estructura semántica. Igual de determinante es el tema de la intertextualidad, es decir la relación con los demás textos, que es trascendental para profundizar en el análisis y para corroborar sus resultados ampliando su alcance hasta comprender un verdadero *corpus* de referencia. En nuestro caso específico, el análisis

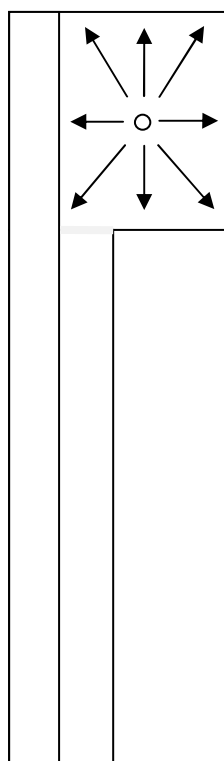
plástico de un sitio Web, el procedimiento investigativo resulta dificultoso por el que cada página constituye un texto aparte y porque la misma red de relación que las une es ya de por sí un macro-texto. De ahí que nuestro examen se efectúe teniendo a la vista como *corpus* de referencia todo el conjunto de las páginas y de sus relaciones, buscando homologías y correspondencias entre las mismas, para dar cuenta de un conjunto coherente y orgánico.



### 5. 3. 3. 1 Dimensión eidética

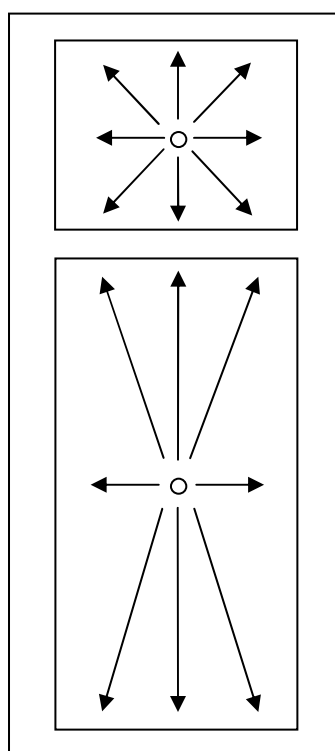
La indagación sobre las categorías eidéticas focaliza la atención en las líneas, los contornos y los perfiles que trazan las formas, crean ambientes, delimitan zonas y encierran elementos. Tanto *Rotten.com* como *Ogrish.com* presentan exclusivamente trazos rectilíneos, excluyendo los elementos icónicos figurativos que no entran en consideraciones eidéticas. No hay atisbo de redondez, ni asomo de elementos curvilíneos, la suavidad se evita completamente, lo que proporciona a ambos sitios Web un aspecto anguloso, geométrico, rígido y duro. Aunque todo ello dependa en gran medida de los estándares de proyectación para la Web, los cuales suelen organizar los sitios Internet como ensamblaje de *frames* (marcos), esta conformación lleva consigo la idea de estaticidad y austeridad, inspira una falta de amenidad y de intención artística que por un lado se traduce en asperidad, brusquedad y parquedad percipida por el usuario, pero, a la vez, transmite un mensaje de profesionalidad práctica y de utilidad instrumental. Pese a la sustancial estaticidad que pusimos de relieve, cabe detectar unas líneas de fuerza que vertebran la superficie digital, perfilando cierto volumen e introduciendo un leve dinamismo. Por lo que atañe a las páginas de inicio de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, auténticos ejes y armazones de los dos sitios Web, la esquematización de las líneas de fuerza y de los trazos principales pone de manifiesto dos estructuras formales bien diferentes.

La *home page* de *Rotten.com* afecta una conformación “en bandera”, esto es, exhibe un foco irradiante en la parte alta que representa un desarrollo horizontal en el cual, en el ángulo inferior derecho, se inserta una notable prolongación vertical (Figura 131). El foco, desde el cual se propagan circularmente las líneas de fuerza, constituye el paño de la bandera, en cambio la prolongación vertical, es decir el largo listado de enlaces, desempeña la función de mástil, al cual está sujeta la bandera por su lado izquierdo. El centro del foco corresponde al gran logotipo de *Rotten.com* y a su texto de presentación que comprende algunas declaraciones de intenciones. Desde el punto de vista semántico esto es importante, dado que



Esquematzación de la  
estructura eidética  
general de la página de  
inicio de *Rotten.com*

Figura 131



Esquematzación de la  
estructura eidética  
general de la página de  
inicio *Ogrish.com*

Figura 132

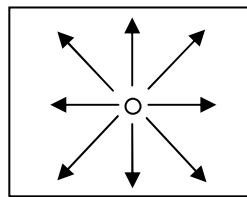
se opta por concentrar el impacto visual y perceptivo no en el contenido efectivo que se reconoce justamente en los hipervínculos hacia las imágenes escalofrantes, sino en el logotipo y en la presentación textual con grandes titulares, para destacar la rúbrica personal, recalcar la autoría del sitio Web, el estatus y el orgullo que se le atribuyen. En *Rotten.com* las líneas cerradas están casi ausentes, salvando, claro está, las rectas perimétricas, de modo que no se perciben subdivisiones evidentes, cosa que contribuye a dar al usuario una sensación más clara de libertad, acentuada por la larguísima “cola” vertical que crea cierta ruptura del monolitismo y se propone al igual que una “evasión” de los límites angostos. Por tanto *Rotten.com* posee una organización más “abierta”, con espacios desahogados no del todo encerrados, que abundan de zonas de vacío. En modo particular, la ausencia de separación neta entre el “pañó de la bandera”, el área del foco irradiante, y la primera mitad del “mástil”, en la cual se coloca la lista de enlaces para visionar las monstruosidades, cobra un valor considerable. En primer lugar tal coparticipación del espacio por parte de la “tarjeta de visita” de *Rotten.com* y los *links* vehículo de lo grotesco genera una sustancial unión y sinonimia entre el sitio Web y el Horror, con mayúscula, que se presentan como una cosa sola: *Rotten.com* es el Horror por antonomasia, no hay solución de continuidad entre el uno y el otro. En segundo lugar la inclusión en un único ambiente de todos los enlaces que remiten a las más diversas secciones, heterogéneas y variadas, hace que convivan y se combinen indistintamente el horror y el sexo, la muerte y la vida, la seriedad y la ironía, la risa y el dolor, la aberración y el escarnio, la repulsión y el entretenimiento, la información y el juego, el realismo y el surrealismo, la fotografía documental y la caricatura grotesca: se hace hincapié en la naturaleza irreverente, sarcástica, polifacética, burlesca y contradictoria de *Rotten.com*.

Haciendo constar que no se guarda proporción de tamaño entre las esquematizaciones gráficas de la estructura eidética de las páginas de inicio de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, pasemos a examinar la *home page* de este último. La conformación de *Ogrish.com* es mucho más compacta y recogida,

notablemente menos desarrollada en sentido vertical, luciendo ya no un foco irradiante, sino dos, uno encima de otro, correspondientes a los dos rectángulos azulados que albergan uno el área dedicada a la última actualización, y el otro a la zona con los últimos contenidos “subidos” a la red (Figura 132). La simetría muy pronunciada en la cual estriba el sitio Internet, conjuntamente a la falta de elementos que se escapen a la rigidez frontal del texto y que descentren un poco la visión del usuario, acrecenta la impresión de estaticidad, cristalización geométrica y cierre. El reverso de la medalla de tal efecto es una percepción de contundente solidez, coherencia y organicidad, las cuales se asocian con facilidad a la idea de seriedad, preparación técnica y profesionalidad. La amenidad no se contempla y la sobriedad esencial que informa la disposición eidética supone una tendencia centrípeta que no permite la existencia de apéndices estructurales o “excrecencias” formales, a la postre inconexas, del estilo del “mástil” de *Rotten.com*. En el sistema “bicéfalo”, mejor dicho, bifocal de *Ogrish.com* el hecho de que ambos focos coincidan perfectamente con los enlaces de los contenidos primordiales entraña que se monopolice el interés de los usuarios sobre éstos, determinando su primacía jerárquica, además de subrayar el enfoque especialista y centrado en el Horror del sitio Web. El aspecto eidético traducido semánticamente revela que *Ogrish.com* prefiere poner su énfasis en el contenido, en su actividad factual, antes que en su prestigio de institución en el campo del Horror, como hace *Rotten.com*. Las líneas y los trazos rectos cerrados circunscriben el espacio y “tallan” el ambiente digital, delimitando y haciendo resaltar sensiblemente los dos focos irradiantes: de hecho los contenidos, separados y encerrados de esta forma, parecen comprimidos, condensados en un lugar ahogado. Los marcos rectangulares que contienen los focos, al estar tan definidos y al tener un perfil tan destacado, aíslan completamente los contenidos de los restantes elementos de la página como para preservar la integridad del peso informativo frente a “presiones” externas que podrían invalidarlo.

Pues, las páginas de los dos sitios Web reservadas a los contenidos muestran una conformación diferente con respecto a lo expuesto

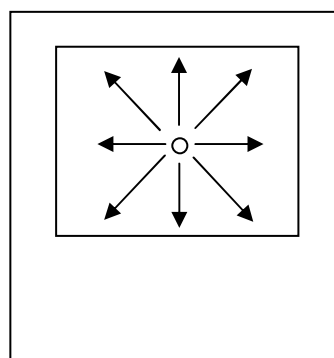
previamente acerca de la estructura eidética de la *home page*, aunque en muchos aspectos no hacen más que confirmarla. Las demás páginas de *Rotten.com* ya no exhiben una organización “en bandera”, sino de forma aproximadamente rectangular, con un foco irradiante que corresponde al centro de la imagen que se propone (Figura 133).



Esquematización de la estructura eidética general de una página de contenidos de *Rotten.com*

Figura 133

Las líneas cerradas, aquellas fueras de la imagen que ahora efectivamente es protagonista absoluta, siguen estando ausentes, el espacio es abierto, sin subdivisiones, más estático y monolítico, debido a la ausencia de la “cola” vertical, e igualmente más sólido, coherente y orgánico.



Esquematización de la estructura eidética general de una página de contenidos de *Ogrish.com*

Figura 134

Por lo que respecta a *Ogrish.com*, sus páginas de los contenidos no vuelven a proponer la estructura bifocal de la *home page*, con dos focos de

irradiación, sino un sistema con un solo foco, el cual ahora corresponde no al centro de la imagen, como sucede en *Rotten.com*, sino al centro del rectángulo azulado que consta de texto verbal, imágenes, enlaces, según los casos (Figura 134). Esto, de nuevo, es semánticamente relevante porque quiere decir que todos los elementos del rectángulo azulado poseen la misma importancia, que el núcleo del significado reside en la interacción entre imágenes e informaciones textuales, que lo visual necesita de lo textual y viceversa: el mensaje cifrado es que la imagen no habla sola, como suele decirse, sino que es precisa la dimensión discursiva e interpretativa. Se remacha por enésima vez el objetivo comunicativo de *Ogrish.com* de convertirse en un intermediario serio capaz de proporcionar una información profesional. Todavía domina la simetría, la rigidez frontal, el cierre y la atracción centrípeta, puesto que, al margen de la ausencia de un foco, todos los elementos periféricos son aún los mismos, constituidos por líneas que recluyen los contenidos, “tallan” los ambientes y “presionan” los marcos. De la misma manera tal conformación gana, como contrapartida, solidez y coherencia, determina un enfoque más centrado, inspira seriedad y credibilidad.

### 5. 3. 3. 2 Dimensión topológica

La dimensión plástica topológica es la que establece un paralelismo entre categorías psico-cognitivas y coordenadas físico-perceptivas del espacio del texto. Cuando nos enfrentamos a un texto visual, siempre en la acepción semiótica del vocablo, encontramos dos tipos de espacios. Ante todo, en el caso de que el texto tenga una figuratividad medio-alta, existe el espacio representado que se refiere a entes materiales presentes en el mundo real, que retrata referentes físicos. En segundo lugar, siempre y en todo caso, existe un espacio “representante”<sup>465</sup>, es decir, el espacio bidimensional que constituye el marco general, la premisa, el soporte, según se prefiera, del espacio representado: por ejemplo es el plano, físico o lógico, en el cual se extienden los colores de una pintura o en el cual se construye una arquitectura Web. Las categorías topológicas sirven para describir este segundo espacio, el “representante”, y los elementos que se encuentran en ello. Se emplean para explicar sus posiciones, su orientación, para comprender la articulación espacial del texto, los volúmenes y las superficies.

Como primera consideración, todas las páginas de los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com* se desarrollan, en cuanto textos visuales, en un ambiente bidimensional. Independientemente de esto, en éstas no hay ninguna indicación de profundidad, no se recurre en ningún caso a técnicas de simulación de la tercera dimensión, lo que hace que no se aprecien contraposiciones de planos distintos y que todo se exprese en una sola superficie lineal, sin un “delante” y un “detrás”.

En la *home page* de *Rotten.com* se impone el eje vertical, que introduce la preponderancia de la categoría topológica alto/bajo, y domina el volumen que incluye todo el encabezamiento superior, esa “tarjeta de visita” formada por el logotipo y el texto de presentación a la cual aludimos con respecto al régimen eidético [Figura 2 (a); Figura 2 (b); Figura 2 (c)]. De hecho, como ya evidenciado por la organización expresiva de las líneas, incluso desde un

---

<sup>465</sup> Fabbri P., Marrone G., 2000, *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi Editore, Roma, pp. 236-238

punto de vista topológico el centro de la atención perceptiva resulta ser la zona “autocomplaciente” de *Rotten.com*: la oposición alto/bajo refleja la dicotomía sanción/acción, en la cual se otorga la connotación positiva al primer termino de la contraposición. El polo positivo es alto/sanción de cara al polo negativo bajo/acción: ello significa que *Rotten.com* considera mucho más importante, desde el punto de vista semiótico, el *status* alcanzado mediante su acción contrainformativa, expresado por el encabezamiento, que la misma acción contrainformativa, representada por la parte baja de la *home page*, por el largo listado de enlaces hacia los contenidos estremecedores. En la vertiente semántica la sanción prevalece sobre la acción, cosa que se transmite a nivel espacial, ya que en nuestra cultura lo alto se asocia convencional y automáticamente con lo importante, lo relevante, lo superior. De manera distinta, en el eje derecha/izquierda se nota una progresiva transición desde una situación de cierre hasta una de abertura, que corresponde al movimiento de izquierda a derecha: la trayectoria descrita por dicho movimiento arranca del *frame* constituido por la banda gris vertical que ciñe la parte izquierda de la *home page*, aquella en la cual están los *links* que dirigen hacia las diferentes secciones, luego cruza la zona central reservada a los hipervínculos del Horror y finalmente se pierde en el vacío blanco de la derecha, que se extiende indefinidamente hasta el borde de la pantalla (Figura 1). De la reclusión angulosa del *frame* gris a la vastedad ilimitada del color blanco, de las secciones bien acotadas de *Rotten.com* al límite desdibujado de la página, “fluido”, permeable, poroso. Parece realmente que el mensaje es la propagación descontrolada del *monstrum* en la red, una eclosión destinada a reverberar por doquier. Parece que el foco infectivo brotado en el sitio Web se dispone a expandirse por los ambientes digitales de Internet. Así que izquierda/acotación y derecha/propagación: la izquierda, que, si queremos, tradicionalmente se asocia al mal y a lo funesto, representa el núcleo concentrado que inevitablemente se dispone a explotar a la derecha, a corromper el bien; todo ello gracias a la osmosis generada en el borde de la página por medio



del blanco, del vacío, el cual, en lugar de arrestar la “infección”, no opone ninguna resistencia.

Por lo que hace a la *home page* de *Ogrish.com*, aunque ésta se desarrolle más en sentido vertical que horizontal, no predomina verdaderamente ni el eje vertical ni el horizontal, cómplice esa estructura estática y aproximadamente simétrica que ya tuvimos oportunidad de poner de relieve. Hablar de simetría no es exacto, sería más cabal definirla una organización simétrica de los espacios homólogos presentes en las dos mitades horizontales del sitio Web. Al margen de eso, los volúmenes más importantes de la página de inicio de *Ogrish.com*, los que destacan en la configuración espacial y en la percepción del usuario, son los dos rectángulos azulados que contienen el último contenido “colgado” y la lista de las actualizaciones más recientes (Figura 92). Los susodichos rectángulos constituyen el centro, el meollo del sitio Internet, mientras que todo el marco periférico que los rodea se limita a exhibir las herramientas de navegación o enlaces no fundamentales. Pues, las contraposiciones topológicas que ahora entran en juego ya no son alto/bajo o derecha/izquierda, sino central/periférico y englobante/englobado. La superposición semántica a la dicotomía espacial central/periférico es bastante clara e intuitiva, descansando igualmente en un sistema de convenciones culturales arbitrarias: lo central constituye el corazón, el núcleo duro, la esencia trascendental de un todo, mientras que en lo periférico se hallan los elementos accesorios, secundarios, las “ramas” superfluas o adicionales. Con lo cual obtenemos las parejas de oposiciones central/fundamental y periférico/contingente, donde central/fundamental es el polo positivo y periférico/contingente el polo negativo. Efectivamente en *Ogrish.com* todo está focalizado en atraer la mirada y la atención del usuario hacia el centro espacial y neurálgico del sitio Web: aquí se encuentran los contenidos, que representan su interés comunicativo primario, su máxima prioridad expresiva, absolutamente por encima de la determinación de *status* que en cambio es el fin primario de *Rotten.com*. Un discurso análogo puede hacerse con relación a la categoría topológica englobante/englobado, que se

solapa perfectamente, desde el enfoque semántico, con la anterior central/periférico. En *Ogrish.com* lo central es asimismo, constantemente, lo englobado y lo periférico es, igual de sistemáticamente, lo englobante, con las connotaciones semióticas que se desprenden de ello (Figura 92). Las correspondencias triádicas que se crean entonces son: central/englobado/fundamental, como polo positivo de la oposición, y periférico/englobante/contingente, en calidad de polo negativo de la dicotomía. El centro, el núcleo, los contenidos están encerrados por los elementos periféricos, por el marco, por las herramientas de navegación. Es más, el centro, el foco de los contenidos, está doblemente encerrado o englobado, una vez por las dos bandas rojas que recorren a la izquierda y a la derecha toda la *home page* hasta el fondo, y una segunda vez por el perímetro de los dos rectángulos azulados: lo englobante es secundario, lo englobado es esencial.

Puesto que todas las páginas de *Ogrish.com* exhiben exactamente la misma estructura de la *home page* (Figura 93), es decir la colocación en el centro de los contenidos y el marco periférico alrededor, es obvio que las consideraciones topológicas al respecto siguen siendo idénticas: se generan las oposiciones espaciales central/periférico y englobante/englobado, se asocian a la contraposición semántica fundamental/contingente, y todas se integran en el esquema central/englobado/fundamental contra periférico/englobante/contingente. De manera distinta, la diferencia morfológica entre la *home page* de *Rotten.com* y sus demás páginas hace que no pueda aplicarse a éstas la misma interpretación topológica propuesta para la página de inicio. Las páginas de los contenidos tienen un formato cuadrado y están prácticamente faltas de elementos de maquetación (Figura 3), cosa que determina la simple y básica contraposición topológica central/periférico, sin conllevar ningún otro significado adicional si no la mera distinción entre el contenido y el vacío circundante: el único volumen perceptible es el rectángulo de la fotografía que “flota” en el blanco amorfo, cobrando por tanto una centralidad absoluta.

### 5. 3. 3. 3 Dimensión cromática

Las categorías crómicas conciernen a los colores, a su intensidad, saturación y a la manera en que la luz contribuye a dar vida al texto semiótico, todo ello relacionado con la dimensión simbólica o semi-simbólica del entorno cultural de referencia. Así como acontece en el mundo físico o en ése que cobra forma en las “narraciones ficcionales”, incluso en el espacio digital cuando se construye un ambiente virtual el uso que se hace de los colores es inevitablemente connotativo. En efecto, más allá de las reales intenciones del autor de la arquitectura del sitio Web, el color induce determinadas predisposiciones actitudinales, está cargado de valores y enlaces, fruto de orientaciones biológicas y culturales, que inciden, quizás sólo inconscientemente, en la actividad interpretativa de los usuarios.

En *Rotten.com* y *Ogrish.com* el color de fondo principal es el blanco, elección guiada básicamente por el que en la proyectación de las páginas siempre hay que utilizar colores llenos, preferiblemente claros, o motivos gráficos extremadamente delicados, a fin de no interferir con la legibilidad del texto escrito. El contraste fuerte entre los colores del fondo y del texto acelera notablemente la lectura del texto, la cual llega a la máxima velocidad con un texto negro sobre fondo blanco, combinación escogida por los dos sitios Internet en cuestión<sup>466</sup>. Sin embargo, al margen de estas justificaciones de tipo práctico y funcional, el color blanco, que técnicamente es la suma de todos los colores existentes<sup>467</sup>, implica el concepto de pureza e inocencia inmaculada, acorde a un simbolismo crómico estereotipado. Lo que no puede sino chocar contra los contenidos obscenos, ultrajantes y “degradantes” de las páginas, diametralmente opuestos a cualquier idea de candor y bondad. El blanco actúa por contraste en dos sentidos: el primero es el de la acentuación de la relación de oposición figura/fondo, según la cual las fotografías, las imágenes y las filmaciones adquieren mayor resalto respecto del contexto “vacío”; el segundo, simbólico, es el de la

---

<sup>466</sup> Nielsen J., 2000, *Web Usability*, Apogeo, Milano, pp. 192-193

<sup>467</sup> Luzzatto L., Pompas R., 2009, *Colore & Colori*, Il Castello Editore, Milano, p. 68

contraposición entre delito, crimen, barbarie y gore, por un lado, y paz, armonía, serenidad, inocencia y benignidad, por el otro. Es interesante destacar que *Ogrish.com* emplea asimismo, con las mismas finalidades y acatando los mismos criterios de proyectación, el color celeste o azul muy claro como segundo fondo. Se trata de un color delicado, poco saturo, que no obstacula la legibilidad del texto, que crea suficiente contraste con éste, delimitando el área de los contenidos y conduciendo la mirada del usuario hacia los focos eidéticos que vertebran las páginas. El azul celeste forma parte de la gama de colores fríos, cuya visión ralentiza la circulación sanguínea y el ritmo respiratorio, cuya visión provoca un efecto calmante y apaciguador<sup>468</sup>. La asociación del azul celeste con la tranquilidad, la quietud y la serenidad hace que se produzca el mismo choque brutal al arrimarlo a los contenidos portadores de un furor desalmado, de un terror incontrolable. Sucesivamente los colores, con creces, más empleados, sobre todo en los encabezamientos y en el interior de secciones específicas, son el rojo y el negro, a menudo combinados. El rojo es el color caliente por antonomasia, plasma gráficamente la sangre, el fuego, la excitación, el dinamismo, la pasión, la furia. Indica un estado fisiológico de gran activación, de movilización de todas las energías y también de alarma por un peligro inminente: simboliza por eso tanto el amor, la vida y la sensualidad, como la guerra, la ira y la agresión. Se ha demostrado que la exposición al color rojo acelera el latido cardíaco y estimula la producción de adrenalina<sup>469</sup>. Al contrario, el negro es la negación del color (aunque físicamente puede definirse como ausencia de colores al igual que presencia simultánea de todos los colores) y representa la negación absoluta, la oposición radical. Si el blanco es el “vacío” en el cual todavía se puede escribir y actuar, el negro es la conclusión definitiva de todo: negro y blanco son los dos extremos, el alfa y omega, el principio y el fin. De ahí que el negro en la cultura occidental se refiera a la capitulación completa, al abandono, a la muerte, a la tristeza y al lucto. La composición sistemática de rojo y negro se localiza en ambos

---

<sup>468</sup> Luzzatto L., Pompas R., 2009, *Colore & Colori*, Il Castello Editore, Milano, pp. 72-76

<sup>469</sup> Luzzatto L., Pompas R., 2009, *Colore & Colori*, Il Castello Editore, Milano, pp. 81-83

sitios Web, ya a partir de sus logotipos, pero mayormente en *Ogrish.com*, estéticamente más atento y elaborado. *Ogrish.com* luce juntos los antedichos colores en cada una de sus páginas, en todos los nombres de sus secciones y es un hecho muy relevante que su rojo llegue hasta a incorporar el tono negro en su espectro: en las amplias bandas laterales que ciñen la *home page* y las demás páginas el rojo está saturado con una buena dosis de negro, produciendo una mezcla cromática que origina un rojo muy oscuro, “sucio”, tendente a lo sombrío. De modo que acercar y yuxtaponer estos dos colores, e incluso fundirlos en un solo tono, alude claramente a la sangre y a la muerte, a su maridaje en la disgregación orgánica de los cuerpos, en la “violación” de la vida. Ahora bien, como tuvimos ocasión de notar precedentemente a propósito de *Eros* y *Thanatos*, el rojo y el negro son asimismo alegoría, respectivamente, del primero y del segundo: se convierten entonces en el rojo del sexo, del impulso de vida de *Eros*, y en el negro de la descomposición orgánica, del impulso de muerte de *Thanatos*. De la misma manera que se entrelazan y se fusionan *Eros* y *Thanatos*, también el rojo y el negro juegan entre sí en un ballet cromático que se carga de fuerza semántica. El paralelismo simbólico es menos abstracto si se considera el real nexo hipertextual, el común segmento de mercado y la esponsorización recíproca que une los sitios de muerte y violencia *Rotten.com* y *Ogrish.com* con algunos sitios de naturaleza pornográfica, basados en el sexo explícito. Hay que añadir que si el empleo del color rojo activa todas estas asociaciones mentales y vínculos simbólicos en ambos sitios Web, sin embargo es en *Ogrish.com* que la alusión cromática se vuelve mensaje directo y patente, comunicación poderosa que atrae a la fuerza la atención del usuario/destinatario. Además *Ogrish.com*, al enmarcar todas sus páginas con las bandas rojas verticales, al encerrar la zona de los contenidos entre estas dos franjas, transmite al navegante la advertencia del peligro que constituye su visión: de hecho el color rojo alarma al usuario, le pone en un estado de tensión y de preparación ante algo amenazador, aclarando al mismo tiempo que la materia en la que estriba el sitio Web es ciertamente sobrecogedora e impactante.

Por lo general los dos sitios Internet están sumergidos en una atmósfera luminosa, clara, hay muy pocas zonas de sombra y la luz parece ser despedida por los focos eidéticos que efectivamente corresponden a áreas de claridad. Tal luminosidad ejemplifica visualmente aquella particular *claritas* que pusimos de relieve analizando la violencia, ese fulgor negro que conjuga atracción y repulsión, seducción y rechazo, magnetismo y huida: los contenidos horribles y espeluznantes ejercen una potencia cautivadora irresistible sobre el individuo a la vez que le constriñen a escaparse aterrado y asqueado.

Finalmente se observa la presencia de elementos cromáticos secundarios que atenúan y suavizan el efecto ansiógeno del rojo y la gravedad fúnebre del negro. Por lo que afecta a *Rotten.com*, nos referimos al azul claro con el cual están redactados los enlaces principales de la *home page* que permiten visualizar las imágenes terribles, junto al gris de la columna que recorre a la izquierda toda la página de inicio y contiene en su parte superior los *links* hacia muchas secciones del sitio. Pasando a *Ogrish.com*, pues, el único color que se hace notar por su contraste con el rojo y el negro, color del cual ya hemos discutido, es justamente aquel azul celeste que llena el fondo de los dos rectángulos reservados a los contenidos.

#### **5. 3. 3. 4 Dimensión textural**

La categoría textural representa la dimensión de la semiótica plástica ciertamente menos indagada y considerada, debido a problemáticas de definición del tema y de localización de sus componentes. La verdad, el concepto de textura, cuando se habla de textos semióticos visuales y bidimensionales, entraña una compleja dinámica sinestésica que involucra diferentes sentidos responsables de la percepción. De hecho por textura se entiende la sensación que produce al tacto una cosa, un objeto, un ente, las informaciones que mediante esta sensación obtenemos acerca de su materia, consistencia, grano, espesor y tridimensionalidad. Cuando hay una textura real, esto es, cuando física y concretamente palpamos objetos del mundo fenoménico, para nosotros coexisten las cualidades táctiles y ópticas: tocar y ver se entrelazan, haciéndose portavoces de los demás sentidos, por medio de un procedimiento de asociación psicológica fundado en la memoria y en las emociones. Esto acontece al tocar una hoja de papel impresa, al acariciar un tejido terciopelado, al sumergir la mano en una cubo de agua, al palpar las paredes de una habitación, al tumbarse en una cama o al pincharse con las espinas de una rosa. Sin embargo, cuando se nos presenta una imagen bidimensional, en nuestro caso específico un ambiente virtual a experimentar sólo a través del sentido de la vista, la textura se convierte en una impresión psico-emotiva heterogénea transmitida exclusivamente por los receptores ópticos. La vista se ve obligada a contrabalancear la ausencia de los demás sentidos incorporándolos, de alguna manera, extendiendo su alcance hasta trocarse en una vicaria perceptiva del olfato, del gusto, del oído y sobre todo del tacto. Tal interacción sinestésica hace que podamos apreciar y reconocer, mejor dicho, que sigamos teniendo la sensación de poder apreciar y reconocer la textura de la materia que constituye lo que estamos observando, pese a que en realidad no se verifica ninguna clase de contacto entre nosotros y la susodicha materia.

En *Rotten.com* y *Ogrish.com* no se percibe una tridimensionalidad pronunciada, es más, cabe afirmar que la profundidad está prácticamente ausente, produciendo un efecto de primer plano total que se traduce en un sustancial achatamiento espacial. La superficie resulta homogénea, falta de asperezas, de desniveles o relieves considerables, sin saltos en la arquitectura, monolítica y llana. Al no apreciarse la tercera dimensión en un entorno “lleno”, sáture y allanado, tampoco destacan “objetos” definidos que se proyecten hacia el destinatario y le den la ilusión de poder “agarrarlos”. El aspecto general de ambos sitios Internet es liso, brillante, “frío”, sin particular grano, aparentemente sin porosidad alguna, al igual que la portada o las páginas internas de una revista de papel, de un *magazine* especializado. La consistencia que se transmite al navegante es pelicular, parecida a la de una capa fina y flexible, de una página sutil. Por lo que concierne la materia de la cual parece hecha esta página, la sensación táctil es la de un material artificial, sintético, como la de una hoja de papel de cierto grosor plastificada, impermeabilizada, satinada. Ya aludimos a la referencia importante y constante de *Rotten.com* y *Ogrish.com* al formato estructural y comunicativo de los periódicos de papel, de las revistas especializadas, a su combinación de textos e imágenes, pues bien, incluso desde el punto de vista textural, se corrobora plenamente esta tendencia. Así, por un lado, se aprovecha la eficacia comunicativa de un modelo tradicional sancionado por décadas y décadas de historia de los medios de masas, estándar clásico con el cual los usuarios se sienten completamente a gusto. Por el otro, de rechazo, se proporcionan a los sitios Web las mismas marcas y valores semánticos de *status* que caracterizan el *look* de las revistas con portadas glaseadas, pulidas: este aspecto gráfico cautivador, el brillo y la superficie reflectante, tienen la capacidad de inducir en el observador la idea de lujo, elegancia, clase y fineza, a la par que la de modernidad, tecnología, eficiencia y vanguardia. Además el mismo brillo y la misma superficie reflectante evocan el mundo de las máquinas tecnológicas sofisticadas y futuristas, rutilantes e infalibles, mundo al cual se ajustan perfectamente *Rotten.com* y *Ogrish.com*,



dado que se trata del entorno del que forma parte integrante asimismo la comunicación en Internet, los *new media*.

### 5. 3. 4 Indagación lingüística

En esta subsección se examinará la comunicación textual de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, entiendo esta vez por texto un escrito cualquiera con cierto contenido. La expresión lingüística se considerará a través de los tres niveles fundamentales que la constituyen, a saber: la sintaxis, la semántica y la pragmática.

En la comunicación textual mediada por ordenador de tipo sincrónico, como los *chats*, en la cual el diálogo reproduce los tiempos y los modos de la comunicación cara a cara, el enlazarse comunicativo entre las diferentes fuentes discursivas se une a la perenne mutabilidad de los contenidos textuales: éstas son todas características típicas de la comunicación oral y de formas sociales que creíamos que pertenecían definitivamente a nuestro pasado. Ahora bien, en lo concerniente a la ordenación de los elementos de la comunicación, a la sintaxis, a la organización interna de los códigos, al registro y al estilo, se halla la presencia de formas propias de la comunicación oral dentro de todas las clases de comunicación escrita empleadas en el ámbito digital de los *new media*, las cuales se alejan de los usos lingüísticos que deberían ser conformes a una situación de “escritura”. Es más, la escritura en la Web está poniendo en crisis los mismos criterios en los que se basaba la oposición entre comunicación escrita y oral. Efectivamente, incluso en *Rotten.com* y *Ogrish.com*, y a diferencia de cuanto sucede en la prensa de papel tradicional, la organización sintáctica es paratáctica antes que hipotáctica, tiende a realizar el discurso con breves proposiciones independientes y principales, gracias a proposiciones unidas por conjunciones coordinantes, evitando el uso de arquitecturas sintácticas complejas, con muchas proposiciones subordinadas que dependen de las principales. La escritura es redundante antes que económica, en el sentido de que repite varias veces los mismos conceptos y las idénticas informaciones para retenerlas mejor, casi como si no depositara confianza en la función mnemónica ejercida por el soporte de la escritura, en la garantía de poder leer el texto según los propios tiempos y de poder volver a lo que ya se ha leído para profundizar en su comprensión. Esto es

consecuencia del que el lector en el universo de Internet percibe la inmaterialidad de la escritura, puesto que él no tiene la posibilidad de manejar un objeto concreto, de tocar y guardar un soporte material. Asimismo el hecho de que en el entorno digital todo sea constantemente cambiante, trasladable y anulable, de que el texto escrito no aparezca en una hoja de papel al alcance de la mano, de que no se pueda guardar en un “cajón” el texto escrito, genera una fuerte inseguridad acerca de la posibilidad de reencontrar intáctos e inmutados los contenidos precedentemente examinados en el caso de que se vuelva a la página Web que los albergaba, aunque sea hace poco tiempo. La comunicación en general es enfática, aun si mucho más en *Rotten.com* que en *Ogrish.com*, casi nunca distante y fría: se procura abatir formalismos inútiles con el fin de capturar enseguida al usuario constantemente en “tránsito”, el cual debe familiarizarse con el sitio Internet antes que su ansia de navegación le empuje hacia otras partes. Para nuestros sitios Web escribir en el estilo lineal clásico de la prensa de papel significaría perder un número considerable de usuarios, los cuales no tienen ni el tiempo ni las ganas de un acercamiento hondo y minucioso al texto, de sopesar el valor de todos y cada uno de los términos, razón por la cual avanzan con rápidas ojeadas y saltos. Los navegantes no quieren leer mucho, por lo tanto es preciso poner al principio el material más importante, los contenidos más llamativos y las conclusiones, así como deben utilizarse frases sencillas y servirse de la regla de una idea sola por párrafo. Es menester redactar textos breves porque, debido a la resolución de las pantallas, aparte de la actitud peculiar de los usuarios en la red, la lectura en Internet es más lenta de aproximadamente un 25% con respecto a aquella sobre papel: en fin, es aconsejable escribir hasta el 50% de texto menos de lo que se haría sobre papel, ya que el 25% en realidad no es suficiente, en cuanto el problema no es solamente la velocidad de lectura sino también el bienestar del destinatario<sup>470</sup>. Toda vez que leer en la pantalla es fatigoso, incómodo y que el ambiente *on line* fomenta cierta impaciencia, los usuarios suelen no leer

---

<sup>470</sup> Nielsen J., 2000, *Web Usability*, Apogeo, Milano, p. 101

por entero las partes de un texto; más bien extraen de éste palabras clave, frases y párrafos aislados que les llaman la atención, pasando por alto todo lo que consideran menos importante o interesante. De ahí que para *Rotten.com* y *Ogrish.com* las contraseñas sean acortar, anticipar, simplificar: los textos normalmente se reducen a proposiciones sueltas o de todas formas son extremadamente sucintos, tanto que no serían aceptables en el contexto de una publicación de papel; el texto está redactado con un carácter comprensible al primer golpe de vista, evitando composiciones elaboradas desde el punto de vista estético; los párrafos tienden a desaparecer o, cuando existen, son muy concisos; se hace un uso amplio de epígrafes, subtítulos y listados de viñetas.

Moviéndonos de los territorios de dominio de la sintaxis a esos más contiguos a la semántica, vamos a ocuparnos de la relación entre el lenguaje y sus referentes reales, de la estratificación conceptual del significado vehiculado por éste. Cada vocablo, cada significante, extrapolado de cualquier contexto y analizado en una condición de aislamiento, contiene una serie indefinida de sentidos potenciales, de connotaciones virtuales, de posibles empleos contextuales. De este conjunto de acepciones posibles, en el momento en que la palabra se inserta en un contexto lingüístico contingente, el intérprete selecciona sólo una de éstas o pocas, mientras que los demás matices de significado se dejan inutilizados y quedan temporalmente “narcotizados”. De modo que el lector está llamado a escoger, entre las potenciales acepciones de los elementos presentados por el texto, exclusivamente aquellas que le parecen pertinentes a la luz de una determinada hipótesis de sentido<sup>471</sup>. Si se tiene en cuenta un sitio Web, el primer elemento lingüístico sujeto a una acción interpretativa de este tipo es el nombre del dominio, o sea la parte más importante del URL, la dirección física o lógica completa de cada lugar o página de Internet. Si los usuarios logran recordar con precisión el nombre del dominio, la dirección Web, y a encuadrar la relación que ésta mantiene con los contenidos ofrecidos por el sitio Internet, ellos podrán *in primis* alcanzar la página de inicio y en segundo

---

<sup>471</sup> Volli U., 2000, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 156-159

lugar formarse una expectativa adecuada con respecto a lo que van a encontrar. Un nombre de dominio complicado o abstruso cuesta demasiado en términos de clientes perdidos: los buenos nombres de dominio, fáciles de recordar, deletrear y teclear, son el equivalente en Internet de una oficina o de una tienda colocada en una zona de alto tráfico de clientes en el mundo físico. Para descifrar la estructura de un sitio Web o para preveer el posible efecto que deriva del hacer clic en cierto enlace los usuarios se confían a la interpretación del dominio. Desde la óptica del deletreo y de la memorización *Rotten.com* y *Ogrish.com* poseen dos nombres de dominio excelentes: los dos son muy breves, formados solamente por seis letras, faltos de números y caracteres especiales. Los dos términos que dan el nombre a los sitios Internet son dos adjetivos comúnmente reconocidos por los diccionarios de lengua inglesa, de significado claro y sugestivo.

El lema *rotten* es el participio pasado del verbo *to rot*, que como primer significado tiene el de “descomponerse, podrirse, deteriorarse” y como segundo el traslaticio de “corromperse, degenerar, decaer” en sentido moral. Pues el espectro semántico de la voz *rotten* oscila entre lo podrido, descompuesto, putrefacto y lo corrupto, degenerado, pervertido: el horror de la decadencia orgánica, el hedor de la putrefacción es la misión, el derrumbe de los estándares morales y el atentado contra el pudor público el el objetivo preestablecido. Todas las acepciones citadas arriba encajan perfectamente con los contenidos propuestos por el sitio Web y con su “filosofía” comunicativa. Por un lado se remacha su naturaleza truculenta, sangrienta, gore, atroz, soez, por el otro se hace hincapié en su actitud descarada, irreverente, ofensiva, sacrílega, depravada, revelando asimismo cierta brusquedad, tosquedad y vulgaridad.

En cambio *ogrish*, término más rebuscado y menos difundido, aunque absolutamente en uso y conocido, procede del sustantivo *ogre*, esto es, “ogro”, aquel gigante o monstruo que en los cuentos y en las leyendas devora a seres humanos, preferiblemente a infantes. De este primer significado deriva el sentido ampliado y figurado de “persona particularmente cruel, brutal, asocial o repugnante”. Este terrible engendro, eternamente

hambriento y en búsqueda de vidas para destrozar, representa una alegoría de la actividad contrainformativa perseguida por el sitio Internet, que consiste en exhibir el lado oscuro de la existencia y de la realidad, entre homicidios, accidentes, enfermedades y terrorismo, para causar nuevas “víctimas” en la audiencia, pasa “asesinar” los dogmas del mundo occidental hiperrealista y éticamente postizo. El ogre de dientes aguzados podría ser metáfora de la verdad pura y dura, tristemente escueta, que acomete nuestro conformismo burgués, nuestra falsa respetabilidad, nuestro moralismo altivo, nuestras peticiones de “no ver”, de no ser obsesionados por las ruindades y las tragedias que aceacen a la orden del día. El empleo del simbolismo refinado del ogro, en vez de poner especial acento en el aspecto gore y morboso de la comunicación, una vez más confirma cierta elegancia, atención y elaboración de *Ogrish.com* con respecto a su “cómplice” *Rotten.com*.

Pasando a examinar los primeros elementos textuales que encuentra el navegante al acceder a los sitios Web an análisis, hemos de considerar el epígrafe que acompaña y está incluida en el logotipo, pseudo-logotipo o encabezamiento.

Llamamos el de *Rotten.com* un pseudo-logotipo por razones de momento no pertinentes, lo que ahora nos importa es que debajo de la presentación “www.rotten.com” se encuentra escrito: “Cuando ya no quede sitio en el Infierno los muertos caminarán sobre la Tierra” (Figura 1). Tal frase es una cita de la célebre película de terror de culto “Zombi”, dirigida por George Romero y salida en el año 1978, la cual la utilizó como frase promocional. He aquí que, aparte de la recurrente alternancia cromática de rojo y negro que alude al origen pulsional común de *Eros* y *Thanatos*, a la identificación del mal con el rojo de la sangre y el negro de la muerte, la expresión lingüística proporciona relevantes indicaciones relativas al segmento de audiencia al cual aspira el sitio Web, representado por los amantes del horror. Asimismo se hace referencia al nexo inescindible entre esta existencia y el más allá, a la contigüidad entre vida y muerte, a la necesidad de meditar sobre la recíproca implicación de los dos principios fundamentales. La vida es muerte, la muerte es consustancial a la esencia vital, así que es inútil

intentar ocultar, olvidar, cancelar esta verdad, con la cual tarde o temprano todos tendremos que enfrentarnos. El hecho de que los muertos volverán a caminar sobre la Tierra también puede aludir a la presión del inconsciente y de los aspectos tremebundos de la realidad que luchan tenazmente tanto en el interior de la psique de cada uno como en el mundo de las representaciones para emerger con toda su fuerza destructiva. Debajo de la cita de la película de Romero se halla la indicación “El mal puro desde 1996”, de color rojo, y sucesivamente la invitación “Ruborizaos por favor”, de color negro. “El mal puro desde 1996” es equiparable a la etiqueta “DOP” (Denominación de Origen Protegida) que se pone en el envoltorio de alimentos o en las botellas de vinos cuya calidad está oficialmente comprobada y garantizada: con esta breve frase el sitio Web reivindica con orgullo y satisfacción su primacía de “antigüedad”, su naturaleza de punta de lanza a lo largo del camino del mal, de la violencia y del horror, de su representación, todo un florón que en la red digital nadie más puede lucir, un mérito que será siempre inigualable. “Ruborizaos por favor” en cambio resulta ser una clara y provocadora exhortación dirigida al destinatario a ofenderse e indignarse ante lo que va a ver, acrecentando así la complacencia de los responsables del sitio Web, los cuales deliberadamente le advierten de su objetivo. Fuera del pseudo-logotipo, inmediatamente después de la repetición en rojo del título del sitio Internet, “rotten punto com”, y del subtítulo negro correspondiente “Un archivo de ilustraciones perturbadoras”, se lee como introducción: “El vientre blanco y blando de la red, desentrañado para que todos puedan ver: Rotten.com colecciona imágenes e informaciones sacadas de variadas fuentes para ofrecer al espectador una experiencia realmente desagradable”. Traducir al pie de la letra el término inglés *underbelly* con la palabra castellana “vientre” no es muy acertado, ya que más propiamente su sentido figurado es el de “punto débil, talón de Aquiles”, sin embargo es necesario para guardar la correlación semántica con el verbo *eviscerated*, esto es, “desentrañar”, para no perder el calambur de índole “orgánica”. De hecho es importante subrayar la insistencia en la materia sangrienta, gore y gráficamente violenta de

*Rotten.com*, el cual aprovecha el símil de un vientre que es destripado para explicar cómo su actividad estriba en el sacar y enseñar las vísceras de la realidad, aquellos aspectos estremecedores y repulsivos que normalmente el sistema de los medios de masas mantiene secretos. Además el vientre blando, suave y cándido que se lacera horriblemente se refiere a las conciencias desgarradas dolorosamente por tamaña brutalidad y violencia. Significativo es asimismo el que *Rotten.com* declare abiertamente querer ofrecer al espectador una experiencia desagradable e insoportable, cosa que en principio debería alejar a todo navegante, pero, en realidad, constituye el verdadero atractivo del sitio Web. Todas estas expresiones lingüísticas que acabamos de ver, las cuales representan una auténtica tarjeta de visita, son sumamente elocuentes del pensamiento de *Rotten.com*, de su incansable ánimo irrevente, sacrílego, mordaz y vitriólico, a la par que de su recrearse en lo truculento, en lo purulento, en lo macabro y mortífero.

Por lo que hace a *Ogrish.com*, pues, a sus elementos textuales de presentación, no hay ningún escrito introductorio fuera del breve *slogan* de color rojo que, dentro del logotipo, acompaña al título negro “Ogrish.com”: “Descubre la realidad” (Figura 92). Enseguida se nota la sobriedad de tal lema, breve, sencillo, formal y serio, sin ningún tono sarcástico, cáustico o irónico, sin forjar imágenes turbadoras e inquietantes en la mente del lector/usuario. No se busca el desafío con la sensibilidad y soportación de los navegantes, no hay una intención hiriente y punzante. El sitio Web hace patente la existencia de un régimen de ocultación generalizado, mediático y político, cuyo fin es mantener a los individuos en una condición de ignorancia con respecto a la vertiente más resbaladiza y controvertida de la realidad. El mensaje en modo imperativo, junto a la implicación de los conceptos de revelación y realidad, adquiere un matiz vagamente ascético y litúrgico, como si la consultación del sitio fuera la herramienta cognoscitiva indispensable para despojarse de las mistificaciones culturales impuestas. Indirectamente se afirma asimismo que, por más terribles y escalofrantes que parezcan los contenidos que se van a examinar en el sitio Internet, éstos son la realidad que existe allí fuera, algo que debería conocerse y afrontarse,



algo cuya responsabilidad es totalmente ajena a los constructores del sitio Web. Por tanto indignarse sería inoportuno, en vista de que no se trata de una operación ofensiva, irrespetuosa y grosera que es un fin en sí misma, sino una propuesta para emprender la senda de la verdad, lo que suele considerarse un bien moral y social.

Avanzamos ahora con la semántica de la expresión comunicativa general llevada a cabo por los dos sitios Web y también con la pragmática, cuyo objeto comprende las relaciones que se instauran entre los hablantes por medio del lenguaje, las acciones que se realizan a través de éste.

El plano de la expresión lingüística, el significante que vehícula el significado, está íntimamente conexo con la semántica, es ya de por sí significado puro que influye cuantiosamente en la transmisión comunicativa, debido a los valores connotativos, asociativos. Razón por la cual se profundiza el análisis contrastivo entre *Rotten.com* y *Ogrish.com* si se tiene en consideración el registro lingüístico empleado también. El registro adoptado por *Rotten.com* es más que informal y cotidiano, es propiamente bajo-popular, realmente chabacano y soez, abundando de términos jergales, palabras malsonantes y tacos. Los títulos, los titulares y los pies de página recurren a formulaciones de efecto, a expresiones sensacionalistas, juegos de palabra, dobles sentidos, calambures e indirectas a menudo difícilmente comprensibles para el usuario internacional que no tiene el inglés como lengua materna, o que incluso es anglófono pero no estadounidense (los miembros del equipo de *Rotten.com* son naturales de Estados Unidos). Rara vez la comunicación del sitio Web se limita al puro dato informativo o a la denotación, a la descripción escueta de las atrocidades retratadas o de los eventos a los cuales se alude, acercándose a dicha materia de manera irónica, bromista, maliciosa, lúdica, frívola y “ligera”. Ya dijimos que *Rotten.com* alterna representaciones icónicas de una brutalidad espeluznante y con referentes reales a ilustraciones de fantasías entretenidas o a imágenes divertidas, fotográficas o no, que describen sucesos particulares, curiosos y estrafalarios, a veces no fidedignos y no a la fuerza de índole extrema. Ahora bien, pese a tal heterogeneidad y diversidad

de contenidos, no se reconoce ninguna diferencia de tratamiento informativo, de elaboración redaccional en los titulares, en los pies de página, en los comentarios y en los textos adicionales: no se aprecia variación alguna en la presentación de fotografías de accidentes de tráfico estremecedores, por ejemplo, de sujetos trágicamente afectados por patologías indecibles con respecto a la exhibición de estampitas religiosas con protagonistas de movimientos ambiguos, que parecen realizar precisos actos sexuales, o bien con respecto a la publicación de un loro que utiliza como percha un falo humano erecto. El tono sarcástico e insolente, el lenguaje “colorido” e impertinente del cual se abusa, se presta indistintamente para comentar todas estas circunstancias bien diferentes.

En cambio *Ogrish.com* expurga toda divagación irónica, paródica, burlesca, o aun sólo poco centrada en el tema maestro que es su razón de ser; el sitio Internet suprime todo elemento que, según la sensibilidad personal, pueda lenificar, agudizar o trastocar la originaria terriblez de los contenidos. No se reputa oportuno ni emplear el arma de la frivolidad para desdramatizar, ni los recursos retóricos para moralizar, ni la mordacidad para extremizar el impacto o exacerbar la angustia, y tampoco la descontextualización/re-contextualización para proponer otro enfoque. Gracias a las valiosas informaciones contenidas en las secciones “F. A. Q” o de contacto de ambos sitios Web, sabemos que si el equipo de *Rotten.com* está situado en California, Estados Unidos, pues el de *Ogrish.com* tiene su sede en Olanda. Ello ciertamente incide en el hecho de que este último emplee con constancia un inglés estándar, correcto, un estilo limpio, depurado de argots urbanos, de regionalismos o expresiones informales que dificultan la comprensión para quienes no pertenecen a la comunidad que las usa. Sin embargo, tal estilo, universalmente accesible para quien tenga cierto conocimiento del idioma inglés, se elige también porque está en consonancia con la política de ampliación lingüística del distrito de usuarios promovida por *Ogrish.com*, el cual otorga la posibilidad de traducir una gran parte del sitio Web al castellano o al portugués, entre los idiomas más hablados en el mundo. El lenguaje, aparte de valerse de una forma

internacionalmente inteligible, evita todo término vulgar, inconveniente o que pueda implicar el más leve y ya tolerado registro malsonante. La comunicación se connota de modo serio, grave, exhibe un carácter puramente informativo, adopta un planteamiento científico, a menudo se carga de tecnicismos pertenecientes a la esfera semántica médico-quirúrgica. Por otra parte el lenguaje técnico y austero es perfectamente coherente con la elección de dedicarse a la divulgación de contenidos audiovisuales que conciernen exclusivamente a eventos graves, tristes y sombríos, no intercalados entre momentos de hilaridad, escarnio, parodia e irreverencia.

Mientras *Rotten.com* a veces se abandona, entre infamias y desgracias, a una mirada curiosa que toca aspectos divertidos, grotescos o incluso *mirabilia* y extravagancias a la postre inocentes, en *Ogrish.com* el acento se carga escrupulosamente en la severidad de la actualidad, de la crónica, de la historia, con una comunicación parecida a la del periodismo “negro” más formal. Se delinea de manera cada vez más clara la diferencia entre las estrategias y las finalidades de los dos sitios Web. Ya en fase de análisis estructural surgió la actitud de *Ogrish.com* informada por el conseguimiento de una alta credibilidad y autoridad, su acercamiento fundado en un cuidado aplicado a la proyectación y a la estética superior con respecto a *Rotten.com*. Pues el utilizzo de un lenguaje moderado, serio y especialista, “aséptico”, para comentar contenidos de pura y sola destrucción o degradación justamente persiste en la misma línea de visibilidad y reputación indicada arriba. A este rigor informativo y a tal esmero formal *Rotten.com* contrapone su *Weltanschauung* despreocupada de las conveniencias sociales, su cosmovisión inspirada en el sarcasmo más punzante, su filosofía totalizadora que estriba en la sonrisa ante el valle de lágrimas del mundo. Nuestras consideraciones irán enriqueciéndose de nuevos elementos de debate con la aportación del examen de la dimensión icónica, *lato sensu*, sin la cual no es posible comprender completamente la naturaleza de la comunicación de los dos sitios Internet. De hecho ésta llega a fundirse totalmente con el nivel lingüístico y sus componentes, en un

proceso de mutuo encuadramiento y re-contextualización que surte los efectos más evidentes.

Desde el punto de vista de la semántica y de la pragmática sería inadmisibile ignorar el trascendental resto de patrimonio informativo presente en aquellos verdaderos depósitos de marcas textuales que son las secciones “F. A. Q.” y, en menor medida, las secciones de contacto también de los dos sitios Internet.

A la hora de transcribir y publicar las preguntas de los usuarios dirigidas más frecuentemente a los miembros del equipo, *Rotten.com*, con el mismo tono insolente y provocativo de siempre, mezclando preguntas serias a otras patentemente inventadas y festivas, se deleita con un pacto comunicativo irónico que confiere a los argumentos graves también un aire de mofa hacia los visitantes virtuales [Figura 46 (a), Figura 46 (b), Figura 46 (c)]. A los que preguntan dónde el equipo encuentra semejantes imágenes *Rotten.com* contesta: “¡Por todas partes! La gente nos las envía, a veces las compramos, la gente va a caza de imágenes por nosotros y también compramos los materiales de referencia que las contienen. En algunos casos hasta nosotros mismos disparamos las fotos”. De modo que no se disfruta de un canal privilegiado, exclusivo o constante con fuentes informativas autorizadas que proporcionen datos seguros o fidedignos, sino que se aceptan contenidos procedentes de cualquier origen sin poder ejercer un pleno control de la calidad, sin contar con unos intermediarios fiables. A quien pregunta si las imágenes son reales el equipo responde que las fotografías cuyo tema son cadáveres sí lo son, mientras que cuando una imagen se presenta como elemento humorístico entonces lo es. Dicha contestación efectivamente no es más que una tautología poco clara y esclarecedora, por cuanto no resulta nada fácil distinguir cuándo una imagen es humorística: en primer lugar, el tono general de la comunicación y su marco contextual puede definirse humorístico o sarcástico *in toto*, prescindiendo del tema de las imágenes; en segundo lugar, incluso las imágenes supuestamente humorísticas a menudo exhiben el “efecto

verdad”<sup>472</sup> fotoquímico que caracteriza igualmente las de los cadáveres. Así que, dejando al margen el que una gran cantidad de contenidos no entra en las siguientes dos tipologías, tenemos por una parte fotografías de cadáveres publicadas con textos de acompañamiento frívolos, bromistas y mordaces, por otra pues observamos representaciones que creemos de fantasía dotadas de un realismo óptico típico de la información acreditada, lo que confunde y deja desorientado al espectador. La siguiente pregunta referida en el apartado “F. A. Q.” de *Rotten.com* es: “¿Cuándo empezaste con Rotten?”. El equipo replica que a finales de 1996 implementó un programa para localizar todos los nombres de dominio de Internet que aún no estaban registrados y sin embargo existían en el diccionario; que “*Rotten*” se escogió entre doce palabras genéricas posibles y el sitio comenzó simplemente con esta motivación: “¿Qué se supone que tengo que hacer con este dominio ahora que he tirado unos cientos dólares para comprarlo?”. La respuesta del equipo parece querer dar al nacimiento del sitio Web y al inicio de su actividad una índole puramente casual, casi involuntaria, despejando inmediatamente toda duda acerca del que existiera una intención firme tras su elaboración, una misión conductora o una implicación socio-política. No obstante, el navegante percibe que se trata de una explicación en parte inverosímil, risible, poco probable y que, más bien, el equipo juega una vez más a no tomarse demasiado en serio. A quienes preguntan cuál es el motivo por el cual *Rotten.com* muestra ciertas imágenes y si además no siente vergüenza por ello, el mismo contesta: “A nuestro equipo le encanta estremecer a la gente, nos permite hacer de vientre con regularidad. Desde que el sitio cobró vida propia se nos fue realmente de las manos”; “No, la verdad es que no nos avergonzamos. En realidad no enseñamos nada que ya no os enseñen las cadenas de la televisión generalista, es sólo una cuestión de grados. Quizá cuando la CNN admita su vergüenza, nosotros también lo hagamos. Ellos se hacen ricos aprovechándose de la miseria del prójimo y muy pocos se quejan de ello”. Nótese la vulgaridad de la expresión que alude a la expulsión de las heces

---

<sup>472</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

con regularidad, el regocijo en buscar la provocación del malestar ajeno, la referencia al hecho de que el “terrorismo icónico” del sitio Web esté completamente descontrolado, el orgullo con que se rechaza cualquier hipótesis de escrúpulo moral, la crítica defensiva en contra de la hipocresía de los medios de masas tradicionales: todo es un reto contra los espectadores, contra la ética burgués, contra el sentido común del pudor, contra el conformismo, contra la limitación impuesta, la normativa social. A quien les desea a los responsables de *Rotten.com* que acaben en el infierno, ellos responden que es lo que justamente esperan de todo corazón, ya que no podrían aguantar horas y horas de tranquila contemplación acompañada del sonido de un arpa sosa; no obstante, indican que en ninguna parte de la Biblia está escrito algo con respecto a gestionar sitios de esta clase, ni siquiera en el tan temido y truculento Antiguo Testamento. Es palmaria la indiferencia hacia las creencias religiosas, las cuales se escarnecen al invocar el destino del infierno frente a la supuesta salvación eterna otorgada por el Paraíso; además se utilizan las mismas armas empleadas por sus detractores, considerados unos mojigatos, para demostrar la licitud del sitio Web. Una curiosidad frecuentemente expresada por los navegantes concierne a la posibilidad de que alguien proteste por reconocer a personas de su entorno familiar o a conocidos. *Rotten.com* replica que efectivamente se dieron casos, sin embargo nunca se alegaron pruebas contundentes para comprobarlo, es más, a veces se sabe donde se disparó cierta fotografía y los datos aducidos por los particulares no coinciden en absoluto. Otras veces distintas personas atribuyen a los mismos sujetos retratados nombre y apellidos diferentes, lo que pone de manifiesto lo discutible que son sus quejas. En fin, el equipo del sitio Internet concluye que si alguien cree ver a una persona que conoce, es altamente probable que no se trate de esa persona. Al respecto, también se le pregunta al equipo de *Rotten.com* si no es capaz de proporcionar más detalles acerca de las fotografías, y a ello éste contesta que muy a menudo, desafortunadamente, no lo es: cosa que sucede porque cuando logra procurarse una foto policial o de otro género no suele estar adjunta ninguna documentación correspondiente. Prosigue

afirmando que las fuentes de las que se vale son reservadas, inseguras o incluso completamente anónimas, razón que le impulsa a limitarse a enseñar las imágenes. No pasa desapercibido el que las justificaciones aportadas por *Rotten.com* sean débiles, lejos de ser incontrovertibles, y asimismo el que el mismo sitio Web admita la poca fiabilidad de sus fuentes informativas. Otro interrogante es: “¿Alguna vez eliminasteis algún contenido por cuestiones legales?”. Y la pregunta pronta es: “Sí. Si un abogado con una licencia en regla aduce argumentos suficientemente convincentes, se sabe, quitamos las imágenes. ¿Acaso esto es venderse? Tal vez lo sea. La verdad es que no merece la pena librar muchas batallas, en particular contra compañías gigantes. Simplemente, cabe subir imágenes diferentes. Cualquier petición de eliminación de contenido ha de ser fundada; no quitamos todas las imágenes o contenidos que nos pidieron eliminar”. Aquí se pica al lector, se le reta, intentando cogerle a contrapié con un tono casi prepotente, arrogante, bloqueando en su origen toda objeción, sin dejar espacio al diálogo, sino generando una comunicación imperiosa. Muchos internautas preguntan por qué todavía los responsables de *Rotten.com* no están en la cárcel y ellos responden que los padres fundadores de Estados Unidos tuvieron la previsión de facilitarles unas capciosidades para excusar su mala conducta. Al no violar ningún código penal, de una manera u otra, afirman que consiguen quedar fuera de la cárcel. El equipo del sitio Web hace befa de las injurias proferidas por los usuarios y citan hasta a los padres fundadores para legitimar su acción en la red. A quienes preguntan si *Rotten.com* es un sitio que fomenta el odio, el equipo replica: “No, por supuesto que no. ¡Nosotros queremos a todos! ¡Sobre todo a ti! De todos modos siempre debe haber un poco de odio hacia sí mismos. Nuestro comité encargado de la autoestima está trabajando en ello”. La mordacidad habitual aquí desemboca en auténtica irrisión, al igual que se convierte en insulto explícito y violento a la hora de responder de la manera siguiente a la pregunta sobre si *Rotten.com* acepta *banners*: “Jodeos y morid. Los banners son un ultraje contra el Señor; si enseñáramos banners como hacen algunos sitios porno de calidad ínfima, perderíamos nuestra inocencia y pureza”.

Cuando se le pregunta al equipo de *Rotten.com* la cantidad de tráfico que registra, éste contesta que el sitio Internet alcanza aproximadamente los quince millones de clics por día y alrededor de doscientos cincuentas mil individuos por día, lo que es sinceramente una locura, si se tiene en cuenta que acorde a los datos de afluencia Web *Rotten.com* es supuestamente más popular que el sitio Internet del periódico “*New York Times*”. El tono más neutro de dicha respuesta, debido probablemente a cierto orgullo que se quiere expresar, desaparece inmediatamente para dejar espacio al usual sarcasmo y desfachatez de las contestaciones sucesivas. Los usuarios preguntan si es posible crear hipervínculos hacia la página “[www.rotten.com](http://www.rotten.com)” y el personal del sitio Web contesta: “¡Claro! No tenéis ni que preguntarlo. Animamos a todos y cada uno de los que deseen crear enlaces hacia nosotros y correr la voz. Pintad con spray nuestro URL en los autobuses, grabadlo en los pupitres de las escuelas con vuestras navajas y llenad con éste las páginas Web. Camisetas gratis para aquellos con tatuajes de rotten.com”. Con tal de permitir la difusión ubicua del nombre de *Rotten.com* se incita a cometer acciones desaconsejables o hasta consideradas crímenes por la ley. Muchos escriben al equipo aseverando que quién sabe cómo se sentirían las personas retratadas en las fotografía, si supieran que sus cadáveres se exhiben en Internet. A lo que se replica de manera cáustica y cínica diciendo que no sentirían nada, ya que están muertos y todo. Siguen toda una serie de preguntas y respuestas cómicas, grotescas o delirantes que vamos a referir en parte justo para hacerse una idea. Una pregunta, con al lado la fotografía de un papagayo encima de un miembro humano erecto, reza: “Éste con el pájaro eres tú, anda, admítelo”. La contestación es: “Dios mío, ¿como empezaron estos rumores? Mi pene es más bonito y mi pájaro es más bonito. Basta con preguntárselo a los que han visto a los dos”. Otra es: “¿Eres soltero?”. A la cual corresponde la contestación: “Bueno, ¡jo!”. El interrogante siguiente, que más bien se trata de una petición, acompañada de una fotografía que retrata a un bebé sometido a autopsia, es: “No me puedo creer que hayáis subido esa foto del niño. Estaba en una fiesta la otra noche y nos estábamos riendo de todas las



fotos que estábamos mirando, cuando de pronto salió ésa. Mi hermana expiró a la edad de veinte días a causa del SMSL y por eso la foto me ofendió. Por favor, quitadla. Gracias. Andrea”. Indefectiblemente llega la respuesta cortante y brutal, aunque, la verdad, no descabellada, del equipo de *Rotten.com*: “Vale, la historia es muy clara - estabas en la fiesta... burlándote de las desgracias ajenas... y de repente se te recordaron las tuyas. Oh, la ironía del destino”. El lenguaje vulgar, la miscelánea de informaciones ciertas e importantes con afirmaciones dementes y desorientadoras, la mofa constante hacia el visitante de turno, son todos elementos que se enlazan con la filosofía vitriólica y deconstructora que regula la actividad de *Rotten.com*. Éste marca las distancias con un acercamiento “severo” y políticamente comprometido, no porque desconozca las problemáticas ingénitas en la divulgación de imágenes de horror real (no debe olvidarse que fue el primero en “perturbar” la red de redes con sus contenidos impactantes), sino porque su “poética” comunicativa prescinde de, es más, desdeña la construcción misma de un sistema de valores, aunque sean opuestos a los vehiculados por la cultura dominante establecida. No hay espacio para arquitecturas “éticas” que problematicen, para declaraciones oficiales de misiones por las que luchar, para una contraposición rígida y casi militante contra el orden vigente: *Rotten.com* se limita a reírse de éste, a derrocarlo, a negarlo.

De manera completamente distinta, la página de la sección “F. A. Q.” de *Ogrish.com*, como era de esperar, a tenor de todo lo expuesto hasta ahora, posee un corte informativo, una línea mucho más formal, luce un tono destendido, respetuoso, cordial, pero no por esto falto de educación y discreción. La voluntad de aclarar las dudas, la amabilidad y el tacto sustituyen por completo al escarnio y al reto constante con el lector; no se confunde a este último alternando humoradas, agudezas, chocarrerías y fantasías con datos fiables, relatos fidedignos y hechos reales. En el contestar a las siete preguntas más frecuentes enviadas por los navegantes y transcritas en el sitio Web (Figura 99), las cuales vamos a referir todas por su pertenencia y relevancia semántica, la afabilidad nunca traspasa el

umbral de la buena crianza, la amabilidad jamás llega a perjudicar la distancia necesaria para un órgano de información. A quien pregunta si las personas que gestionan el sitio Internet son enfermos mentales y por qué hacen disponible este tipo de material, *Ogrish.com* responde: “No, somos personas normales y educadas. No disfrutamos mirando esta clase de material. Nosotros realmente pensamos que estamos ofreciendo un servicio al mundo mostrando algo que las noticias tradicionales jamás enseñarán. Ogrish no provee una versión edulcorada del mundo. Sentimos que la gente a menudo ignora lo que de verdad pasa a nuestros alrededores. Todo lo que puedes ver en Ogrish.com es la realidad, forma parte de nuestra vida, queramos o no queramos. Estamos publicando este material para proporcionar a todos la oportunidad de ver las cosas como son, a fin de que puedan llegar a sus mismas conclusiones en vez de conformarse con las versiones tendenciosas de los sucesos del mundo que los medios de masas oficiales difunden. Considerad que nadie está obligado a visitar Ogrish, vosotros decidís. Ogrish se vale de servidores estadounidenses y está defendido por la Primera Enmienda. Todo lo que se ve en Ogrish.com concierne a la libertad de expresión”. De esta manera *Ogrish.com* pone en claro lo que realmente considera una misión trascendental en el mundo de los medios de comunicación de masas occidentales, esto es, correr el velo de la censura, de la ocultación y de la hipocresía: a diferencia de *Rotten.com*, no se alude a un inicio casi casual, por juego, de una actividad lúdica dirigida a regocijarse con la idea de horrorizar y escandalizar a las personas, sólo por el gusto de la transgresión o del *shock*. No se goza con el horror, no se explota el dolor, no se aprovechan las tragedias, sino que se desea sensibilizar y responsabilizar, aunque el precio que debe pagarse es el desgarramiento de las conciencias. El segundo interrogante que los navegantes se plantean con más insistencia es: “¿Qué significa Ogrish?”. La respuesta es la que se refiere a continuación. “Según los diccionarios más viejos Ogrish u Ogreish posee dos definiciones: 1) un gigante o monstruo que en las leyendas y en las fábulas come a seres humanos y 2) una persona a la que se considera particularmente cruel, bruta o espantosa.

Básicamente Ogrish es una metáfora de la sociedad en la cual vivimos. El monstruo de las leyendas representa el lado oscuro del mundo: asesinos, terroristas, accidentes, patologías, etc. Este monstruo está continuamente hambriento y en busca de maneras para destrozar la vida”. Una vez más se nota la obra de reflexión consciente acerca su razón de ser del sitio Web en cuestión, de hecho en este caso *Ogrish.com* se muestra atento al valor simbólico de su nombre, de su papel y acción, lo que orienta toda su conducta y también sus elecciones estilísticas. A la pregunta sobre cuántas personas visitan *Ogrish.com* diariamente, éste replica: “El número de visitantes fluctúa. Sin embargo, como promedio diario, recibimos entre los 150.000 y los 200.000 visitantes. Durante las temporadas de malas noticias el número de visitantes ha alcanzado la cifra de 750.000 por día”. A quienes preguntan si los responsables de *Ogrish.com* se dan cuenta de que los niños podrían acceder a éste, ellos contestan lo siguiente. “Sí, somos conscientes de que es posible que no todos los visitantes del sitio tengan 18 años o más. No obstante, creemos que proporcionamos suficientes advertencias. Cuando se entra en *Ogrish.com* por primera vez los visitantes han de declarar oficialmente (bajo pena de perjurio) que tienen por lo menos 18 años de edad y pueden interpretar el contenido gráfico. Además, no se enseñan imágenes explícitas en la página principal, los visitantes deben hacer clic en un enlace provisto de una clara descripción antes de acceder a cierto contenido. Estos son todos los deberes que incumben a Ogrish a la hora de evitar que los menores de edad vean nuestros contenidos. La responsabilidad personal y la de los padres son fundamentales al respecto. Los padres deberían cerciorarse de que sus hijos no naveguen en Internet sin su supervisión. Dejar que un niño navegue en Internet sin supervisión es como permitir a un niño que ande solo por la calles de una gran ciudad durante la noche”. A *Ogrish.com* importa mucho dilucidar las respectivas esferas de competencia y responsabilidad social que afectan a los diferentes protagonistas de la arena mediática, destacando que el mismo acata el código deontológico y se hace cargo de sus compromisos, contando con que también los demás hagan lo mismo. Otra curiosidad expresada por los

usuarios concierne el que el sitio Web gane o no mucho dinero con su actividad, la respuesta de *Ogrish.com* es: “No, la verdad es que apenas cubrimos los gastos. A menudo la gente no piensa en lo caro que es publicar miles de vídeos e imágenes visionadas por millones de navegantes cada mes. La única razón por la cual actualmente tenemos anuncios publicitarios en el sitio Web es intentar cubrir nuestros gastos: el ancho de banda, la adquisición de los contenidos, los servicios técnicos y legales, etc. Sin anunciantes sería imposible continuar con el sitio y la publicación”. Al contestar de esta manera el sitio Internet quiere poner de manifiesto que no existe ninguna forma de explotación de los sufrimientos ajenos, que la misión en principio no tiene fines lucrativos, sino el de atender al mantenimiento del mismo sitio. Asimismo los navegantes preguntan a los miembros del equipo de *Ogrish.com* dónde encuentran todas estas imágenes y vídeos, la respuesta es: “Durante estos años de actividad de *Ogrish.com* fuimos capaces de establecer una red de contactos. Esta red está compuesta por más de cincuenta personas que ejercen diferentes profesiones y proceden de todas las partes del mundo, incluyendo pues agentes del orden público y personal médico. Al margen de esta red de contactos también recibimos a diario indicaciones por parte de sujetos a los cuales se les presentan ciertas escenas y las capturan con las cámaras. *Ogrish* posee los derechos de muchos de los contenidos que se exhiben en el sitio Web. Frecuentemente compramos estos contenidos y debemos asegurarnos de que no estamos quebrantando las leyes relativas a la privacidad y de que tenemos el permiso por parte de los individuos que capturaron las imágenes y/o están retratados en ciertas imágenes”. Nótese el planteamiento bien diferente con respecto a *Rotten.com*: si este último de alguna manera admite la poca fiabilidad de sus fuentes, definidas por lo menos inseguras y a menudo carentes de datos informativos, en cambio *Ogrish.com* describe una red de fuentes y recursos profesionales cualificadas, competentes y seguras; mientras que en *Rotten.com* básicamente se soluciona de manera expedita y categórica el problema de los derechos de las personas retratadas en las imágenes, afirmando que es

muy improbable que alguien realmente reconozca a un familiar o a un conocido en las fotografías, pues en *Ogrish.com* se hace todo lo posible para cumplir el aspecto legal de la cuestión, adquiriendo los derechos y consiguiendo todas las autorizaciones necesarias. La última pregunta dirigida a *Ogrish.com* por parte de los usuarios atañe a las perspectivas que el futuro le depara al sitio Web. La respuesta dada por el equipo responsable es la siguiente: “Nuestro objetivo es convertirnos en un centro mediático respetable por nuestra información no censurada e imparcial. Esto llevará mucho tiempo, requerirá muchos contactos y fondos. Nos gustaría además añadir a nuestros contenidos mucha más información de contexto y valor educativo. En cuanto encontremos una alternativa para pagar los increíbles costes, eliminaremos los anuncios publicitarios de sitios Web prohibidos para los menores de edad. Conjuntamente, queremos hacer disponible *Ogrish* en más de un formato, aunque ya estamos haciendo algo con la publicación de una revista”. Es patente en estas palabras la existencia de una auténtica misión informativa y laboral, una aspiración formativa, pedagógica y didáctica, el afán de elevarse a voz acreditada del circuito medial, la voluntad de abrazar un compromiso deontológico considerable, muy lejos de presentarse como “piratas de la red” entregados a “correrías” fotográficas a base de sangre, carnaza y cinismo. Por eso entre otras cosas se crearon las secciones “Wiki de *Ogrish*” y “Blog de *Ogrish*”, se desea cortar toda relación con el mundo pornográfico y los sitios Internet inútilmente sensacionalistas, faltos de cualquier intención ético-política, cuya colaboración financiera de momento constituye un “mal inevitable”.

### 5. 3. 5 Estudio icónico

Antes de dedicarnos de manera específica a los iconos fotográficos y a los contenidos audiovisuales que constituyen el motivo principal y el origen de las principales reflexiones desarrolladas hasta ahora, hemos de evaluar el aspecto icónico de los dos sitios Web, entendido como la expresión gráfico-ilustrativa que vertebra y decora los espacios virtuales. En este ámbito cabe analizar y razonar sobre los logotipos de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, sobre las ilustraciones y representaciones de naturaleza no fotocinematográfica que contienen.

El logotipo es un símbolo o una representación gráfica de un nombre, de una sigla, de un acrónimo que emplea un determinado carácter, una fuente peculiar: dicho símbolo o representación gráfica se utiliza, a veces en concomitancia con otras imágenes, para forjar un emblema fijo y reconocible que permita al cliente o al usuario identificar claramente un producto, un servicio, una empresa, una organización o un grupo. Se trata de una marca de tipo industrial, comercial, artístico o mediático cuyo fin es sintetizar la esencia y la identidad de algo, garantizar al usuario/cliente su procedencia, asegurar cierta calidad comprobada, fidelizar a la clientela, incitarla a la adquisición o al consumo con la simple exposición de un “sello individual”. Ahora bien, si *Ogrish.com* posee uno o a lo sumo dos logotipos oficiales, que desempeñan todas las funciones que acabamos de enumerar arriba, pues *Rotten.com* no realizó un verdadero logotipo, estable o sujeto a variaciones gráficas del mismo prototipo: en ello se reconoce de nuevo la agudeza y el celo de *Ogrish.com* en términos de organización estructural y comunicativa, su cuidado relativo a las estrategias de *marketing* y al aspecto formal.

Refiriéndonos al último sitio Web citado, aludimos a la existencia de uno o dos logotipos y, efectivamente, hemos de aceptar la segunda hipótesis por cuanto, con la más reciente operación de remodelación de la gráfica general, se colocó en cada página y siempre en la misma posición un nuevo logotipo, pero conservando también el viejo en las páginas del foro y en la sección del *merchandising*, así como una variante suya en “Wiki de Ogrish”. Pese a que

*Ogrish.com* emprendió un largo camino de reformas hacia cierta evolución que comentaremos en el subapartado correspondiente, éste siente que puede todavía “venderse” exitosamente con su viejo logotipo en áreas de comunicación pública fundamentales tales como la del *merchandising* (Figura 106) y la del foro (Figura 111). De esta forma el sitio Web, a los ojos de sus visitantes de larga data, no corta de raíz con el aspecto gráfico tradicional que lo caracterizó durante años y así se marca cierta continuidad con el pasado o, mejor dicho, se guardan ciertos vestigios gráficos que atestiguan el pasado. Dicho viejo logotipo, que en los primeros años de actividad del sitio Internet resaltaba en el encabezamiento de la *home page*, consta de un rótulo “Ogrish.com”, cuyas letras están llenadas de materia orgánica rojizo-marrón, a los lados del cual dos manos amputadas, ensangrentadas y con los dedos cercenados, una a la izquierda y una a la derecha, ciñen respectivamente la letra “o” y la letra “m”, recordando vagamente el gesto que los católicos hacen durante la oración del Padre nuestro (Figura 135). En el fondo de este rótulo gore, que luce capilares reventados, pedazos de carne y excoriaciones, tras incluso aquellas dos manos destrozadas que parecen pertenecer a un cadáver, se divisa una



Figura 135

vegetación compuestas por árboles de alto fusto, inmersa en una luz roja y espectral. Debajo del nombre del sitio Internet está colocado un subtítulo en letra pseudo-gótica, que reza: “¿Puedes aguantar la vida?”. Está claro que semejante logotipo iluminaba inmediatamente al usuario acerca de la comunicación fuerte, de la naturaleza extrema y de los contenidos despiadadamente truculentos del sitio Web que lo albergaba: los trozos de

carne humana, los detalles espantosos, la manos orantes truncadas, junto al subtítulo elocuente y a la ambientación crepuscular, de algún modo remiten a una esfera sagrada, ritual, casi litúrgica en la cual contemplar la existencia concebida como dolor y sufrimiento. Este logotipo permanece aún, como ya dijimos, en la página del *merchandising* y del foro, quizá también para aprovechar por un lado el atractivo comercial ejercido por la violencia, y por el otro para despejar toda duda sobre los temas duros que deben afrontarse entre los navegantes foreros. Además, una variante del mismo logotipo, muy modificado, se encuentra en las páginas del “Wiki de Ogrish”: el rótulo cambia pasando de “Ogrish.com” a “Wiki de Ogrish”, las letras ahora no están llenadas con entrañas, sino que en su interior parece verse un tejido conectivo atravesado por unos puntos quirúrgicos de sutura (Figura 136). En la letra “o” de la palabra “Ogrish” se inserta un bisturí cuyo mango llega hasta la letra “r”, mientras que el rótulo entero sigue estando ceñido por dos manos orantes y ensangrentadas, las cuales pero ahora no exhiben marcas de mutilación ni sugieren la idea de que pertenezcan a un cadáver. Por lo que concierne al fondo, éste es completamente diferente con respecto al presente en el logotipo del foro o de la página del *merchandising*, ya que es de color blanco/azul claro y muestra una pared de baldosines manchadas de sangre, como las de una morgue.



Figura 136

Sin duda incluso esta variante del logotipo precedente sigue evocando una atmósfera de dolor, muerte, degradación orgánica, no obstante, la frialdad del elemento quirúrgico y del depósito de cadáveres parece cargarse de



valor simbólico: al igual que en un quirófano un bisturí lacera y disecciona el cuerpo para proceder a la necropsia, del mismo modo en la enciclopedia Web del *wiki* de *Ogrish.com* se ahondar y “disecar” la materia lingüística y semántica que atañe al horror para poderlo comprender mejor, para familiarizarse con su lenguaje “técnico”, especializado. Los descritos ahora son los logotipos secundarios que pueden observarse sólo en algunas secciones menores, pero el auténtico logotipo que particulariza y “firma” casi todas las páginas de *Ogrish.com* [Figura 91 – Figura 93, Figura 95 – Figura 97 (a), Figura 98 – Figura 104, Figura 108 – Figura 110, Figura 121 – Figura 126], es mucho más minimal, estilizado, menos “artístico” e imaginativo. El logotipo se compone sólo de dos elementos textuales (Figura 137): el superior está constituido por un rótulo de color negro “Ogrish.com”, escrito en una fuente muy sencilla, geométrica y *sans serif*, donde la palabra “Ogrish” está en mayúscula, en negrita y tiene un tamaño muy grande, mientras que la sigla de dominio “.com” es de tamaño notablemente inferior, sin mayúscula y negrita; el segundo elemento textual, el inferior, está representado por el subtítulo de color rojo y en mayúscula “Descubre la realidad”, cuyos caracteres son igualmente lineales, rígidos y faltos de remates. Por enésima vez encontramos la combinación cromática de rojo y negro que alude al abrazo entre sangre y muerte, entre *Eros* y *Thanatos*, que guía la maquetación del sitio Web entero. De cara a los viejos logotipos el cambio de actitud y finalidad es evidente: del énfasis en el gore, en la descomposición orgánica y en la deflagración negativa de la vida, al acento en la obra de revelación de verdad, en la información social de lo que es



Figura 137

perturbador y sin embargo debe ser mostrado por cuanto parte integrante de la realidad. El tono es serio, así como es sobria la imagen, ya no se hace hincapié en la fácil exposición de una transgresión que cuenta totalmente con la repulsión de lo horripilante, se transmite una austeridad que atañe al cometido social de la operación, a la obligación moral que la comunidad tiene de afrontar las atrocidades del mundo. Es una elección comunicativa coherente con la voluntad general del equipo de *Ogrish.com* de alejar de sí la reputación de sitio Internet dirigido al *shock* y al escándalo que son un fin en sí mismos. Éste se trata de un objetivo, arduo, la verdad, que debe alcanzarse con el rigor estructural, estético, lingüístico e icónico.

Al mencionar el logotipo de *Rotten.com* especificamos que en realidad hemos de hablar de un pseudo-logotipo, ya que vienen a faltar algunos rasgos constitutivos de la definición de logotipo tales como la repetición sistemática y la reconocibilidad inequívoca. Aquél que identificamos como logotipo de *Rotten.com* no se reproduce invariado en la misma parte del sitio Web o también en posiciones diferentes, ni siquiera en la sección del *merchandising*, donde las distintas páginas e incluso las chapas, los imanes, las camisetas, las gorras y las pegatinas lucen el nombre del dominio escrito con letras, colores y elementos gráficos siempre diversos. Con todo y con eso, la representación gráfica colocada como introducción para el sitio Web entero, en la página de inicio, es la que habitualmente se considera el emblema de *Rotten.com*, el símbolo que se materializa automáticamente en las mentes cuando el pensamiento se detiene en el sitio Internet, la marca que los demás medios de comunicación de masas suelen utilizar a la hora de referirse al mismo [Figura 1, Figura 2 (a)]. El pseudo-logotipo de *Rotten.com* consta de un elemento textual y de un elemento icónico (Figura 138). El primer elemento, textual, es el sobre el cual ya disertamos en el subapartado investigativo “Indagación lingüística”: “www.rotten.com – Cuando ya no quede sitio en el Infierno los muertos caminarán sobre la Tierra – El mal puro desde 1996 – Ruborizaos por favor”. La presentación “www.rotten.com” está escrita en minúscula, en rojo y con un tamaño



**www.rotten.com**

**When Hell is full,  
the dead will walk the earth**

**PURE EVIL SINCE 1996**

**Flush please**

Figura 138

considerable; la cita de la película “Zombi” de George Romero” está redactada de color negro, con un tamaño inferior al del rótulo de presentación y en minúscula, aparte de la letra inicial de la palabra “Cuando” y de la palabra “Infierno”; la indicación “El mal puro desde 1996”, toda una etiqueta “DOP” de antigüedad y calidad, está escrita otra vez en rojo, con un tamaño levemente inferior con respecto a “www.rotten.com” y completamente en mayúscula; por último, la exhortación desafiante “Ruborizaos por favor” está redactada en color negro, con un tamaño muy pequeño y en minúscula, aparte de la letra inicial de la palabra “Ruborizaos”. El elemento textual del pseudo-logotipo de *Rotten.com* no casualmente recurre a la misma intercalación crómica de rojo y negro de la cual se sirve también *Ogrish.com*, debido a las implicaciones semánticas ya ilustradas. Igualmente se nota que los caracteres no exhiben remates, que la fuente utilizada evita todo embellecimiento decorativo, optando por un trazo sencillo y geométrico. Pasando al segundo elemento que contribuye a forjar el pseudo-logotipo de *Rotten.com*, el icónico, se trata de la inquietante imagen de un cadáver esquelético, carente de globos oculares, envuelto en parte en una sábana fúnebre y armado de un largo agujón amenazador. El cadáver

de color marrón/negruzco, que esgrime el agujón de metal, recuerda inmediatamente ciertas representaciones infernales o apocalípticas medievales, los temas relacionados con la peste y las epidemias, las pinturas escalofrantes de Bruegel. La calavera parece esbozar una sonrisa ambigua, semejante a una mueca sádica, mientras se dispone a utilizar esa herramienta de tortura para agujonear y traspasar a los visitantes del sitio Web, que se sentirán “heridos” en su moral y en su sensibilidad personal ante imágenes de inaudita brutalidad. Tal cadáver que acaba de salir del sepulcro, como delata la sábana fúnebre, es uno de esos muertos que, como se reza en la cita de la película, volverán a andar por la Tierra, es la sombra de lo reprimido, de lo ocultado, de lo encubierto que anhela tormentarnos con su aspecto escalofriante, con su hedor mortífero, con sus manos descarnadas. Ya con su pseudo-logotipo *Rotten.com* procura agredir con toda su fuerza lacerante al navegante, sumirlo en un abismo de vísceras y martirios, someterle a un tratamiento de choque no para concienciarle, sino para demolerle del todo, con sarcasmo cáustico y truculencia.

Por muy improbable que parezca, la sobriedad y la línea funcional del diseño de *Ogrish.com*, al igual que su corte temático realista y documental, hace que en el interior de su arquitectura no encuentren espacio más elementos icónicos que no sean fotografías o vídeos, de modo que el sitio Internet queda desnudo de representaciones gráficas, dibujos o ilustraciones de patrón no fotoquímico, sin un referente real duplicado mecánicamente, aunque de tipo serio o “comprometido”. Muy distinto es el discurso para *Rotten.com*: si ya al hacer un balance puramente numérico de los contenidos albergados en éste se comprobaba la mayoría de ilustraciones gráficas y dibujos frente a los elementos visuales fotocinematográficos, no extraña que incluso en la decoración y en la maquetación general de las páginas se halle el mismo tipo de ilustraciones gráficas y dibujos. En éstos *Rotten.com* vuelca principalmente su lado irónico, mordaz y jocoso, dando forma a sátiras y parodias en las cuales se aprecia cierta complacencia, mientras que a su vertiente más macabra, terrorífica y repugnante se le concede un papel marginal.

En la página a la cual se accede a través del enlace “Más...” colocado al final del primer listado de contenidos de la *home page*, o sea en la página llamada “rotten precedentemente”, la que contiene sesenta y seis *links* que conducen hasta viejos contenidos [Figura 9 (a)], puede verse un elemento gráfico que forma parte de un encabezamiento cuya estructura es análoga al pseudo-logotipo de la *home page*. En el encabezamiento la parte textual reza: “www.rotten.com – se prepara para el inminente éxtasis – Convierte tu Final de Siglo en un Pecado Fecal – Los sodomitas se desenfrenan – Sois unos malditos simios sucios”. La redacción sigue perfectamente la alternancia cromática de rojo y negro, la diferencia de tamaño de las fuentes en las distintas frases y el tipo de carácter empleado que se observa en el pseudo-logotipo. El lenguaje soez, las injurias y el enfrentamiento con el lector, por un lado, así como el uso de un trazo sin remate y el maridaje entre rojo y negro, por el otro, siguen siendo la tónica de la comunicación del sitio Web, mientras que el elemento puramente icónico está representado por un primer plano de un cadáver o de un cuerpo desollado que grita mirando hacia arriba (Figura 139). Pues, el cadáver, la calavera o el sujeto despellejado, esta vez también sin globos oculares, es un *leitmotiv* iconográfico de *Rotten.com*, con todo el caudal de connotaciones y



Figura 139

simbolismo que ya apuntamos. El gesto de gritar desesperadamente contra el cielo expresa una angustia, un dolor, un tormento, una aflicción indecibles, constituyendo una suerte de “grito de Munch” digital en el cual los navegantes pueden verse reflejados tras la exploración del sitio Web. El hecho de que de nuevo el cadáver o el cuerpo desollado no posea los ojos quizá pueda indicar que éstos son los órganos que primera y principalmente se ven afectados por el horror, los primeros que quedan irremediabilmente dañados por tamaña barbaridad. Dicho cadáver parece extraído de una miniatura medieval o asimismo de un antiguo atlas de anatomía, debido a la precisión de ciertos detalles del cuerpo, que asustan y repelen a la vez, sobre todo si las asociamos a los insultos que se dirigen hacia nosotros en el texto al lado.

En el segundo mini-listado de la *home page*, el titulado “Secciones”, una de dichas secciones se llama “Favoritos del pasado”, recupera algunos viejos contenidos albergados años atrás en la página de inicio y asimismo está presentada por un encabezamiento formado por un elemento icónico y uno textual (Figura 47). El elemento textual, escrito con un carácter sin remates y con un tamaño mediano, reza: “Un par de Favoritos del Pasado de rotten.com”. El título es de color azul y está redactado en minúscula, con excepción de la palabra “rotten.com”, que es de color rojo, y de las letras iniciales de las palabras “Pasado” y “Favoritos”, que justamente son mayúsculas. En cambio el elemento icónico está representado por otra ilustración de sabor antiguo, medieval, cuyo tema es el suplicio de la rueda, completamente coloreado del mismo azul que presenta el texto al lado (Figura 140). La tortura con la rueda era una de las más comunes usada en la Edad Media, sobre todo en el área germánica: al condenado se le ataban las muñecas y los tobillos a una gran rueda de madera o de metal, sucesivamente se le partían con una maza todos los huesos de los miembros, poniendo particular atención en no asestar golpes fatales a fin de prolongar el martirio lo más posible. De modo que cabe trazar un paralelismo entre el suplicio abominable de la rueda y el género de imágenes que los usuarios llegarán a ver en el sitio Web, entre el tormento procurado por

dicha tortura y el malestar que lacera las almas de los usuarios que observan las monstruosidades retratadas en *Rotten.com*.



Figura 140

Incluso en la introducción gráfica del apartado “La morgue de la celebridad” se halla nuevamente la figura de la calavera, del esqueleto, del cadáver descarnado (Figura 53). Más específicamente lo que vemos, al lado del título de color rojo y con remates “La morgue de la celebridad”, es una pareja de esqueletos orantes de medio cuerpo, en posturas un poco diferentes: el primer esqueleto a la izquierda se encuentra en un plano inferior y acerca sus manos juntas a su pómulo derecho; el segundo esqueleto a la derecha, más arriba, mantiene las manos juntas exactamente debajo del mentón (Figura 141). Al margen de la ubicuidad del tema de la muerte, del dolor y de la caducidad orgánica, esta vez los esqueletos muestran una falsa e sarcástica actitud de reverencia e imploración frente al tránsito de las celebridad de nivel mundial, cuyo destino inevitablemente se une al de los pobres y de los desamparados a la hora de exhalar el último suspiro.

Dejando por un momento esqueletos y calaveras, pero quedando en una dimensión “sulfúrea” e infernal, el encabezamiento de la sección “Las fauces abiertas” enseña, al lado del texto introductorio “Las Fauces Abiertas de rotten.com. Pensamientos y elucubraciones por parte de vuestro líder intrépido y otros varios subalternos”, de color mostaza y tamaño mediano, un



Figura 141

elemento icónico representado por un demonio [Figura 49 (a), Figura 50, Figura 5 (a)]. Dicho demonio es el fruto de la típica fantasía de los hombres de la Edad Media, de esa imaginación férvida y calenturienta capaz de crear la efigie de nuevos monstruos horripilantes y disparatados mediante la yuxtaposición azarosa de partes de los animales o seres fabulosos más dispares: es así que cobra vida una criatura diabólica de color amarillento, con un cuerpo antropomorfo, hocico y colmillos parecidos a los de un jabalí, cuernos de gamo, alas de dragón, pies filiformes, cola corta y anillada (Figura 142).



Figura 142



Tal ser lleva en las manos un objeto difícil de reconocer, un teclado quizá, o más probablemente algún tipo de texto, libro o código. La presencia de este demonio en una sección que corresponde a un editorial puede significar que se equipara al equipo de *Rotten.com*, que hace oír su voz justamente en el editorial, al mismo diablo, cuya maldad y cuya fuerza tentador bien se conoce. En el caso de que la figura diabólica llevara en sus manos un libro o un texto, con más razón aún se justificaría el símil entre *Rotten.com* y el diablo, ya que los dos estarían proporcionando determinados “documentos” que facilitan información o conocimiento prohibido, peligroso, obsceno. Sin embargo, aunque lo que el ser demoníaco lleva en sus manos fuera un teclado, la alegoría no se vería perjudicada, por cuanto el instrumento musical podría aludir al gran estruendo, al escándalo y al ruido que *Rotten.com*, el diablo de Internet, provoca en la comunicación mediática tradicional, a su obra de interferencia y molestia en los mecanismos informativos oficiales.

Los elementos icónicos que acabamos de describir constituyen la vertiente “medieval”, tétrica, lóbrega y mortífera de *Rotten.com*, pero también hay ilustraciones de otro tipo. Por ejemplo, siempre permaneciendo en el contexto temático centrado en la muerte y en la degradación de los cuerpos, la introducción gráfica de la sección “La quiniela de los muertos de Rotten” comprende dos elementos icónicos que vuelven a proponer el asunto de la calavera en una clave muy diferente (Figura 16, Figura 17). Lejos de las atmósferas sombrías y polvorientas que crean las miniaturas medievales, distantes años luz de su textura y trazo granuloso que desvela un pasado secular, las dos medias calaveras colocadas simétricamente a los dos lados del título de la sección lucen una línea moderna cautivadora, un diseño técnico y tecnológico que recuerda el estilo de cierto arte gráfico o digital presente en portadas de CD, estampados y complementos de moda juvenil (Figura 143). Las medias calaveras transparentes y centelleantes, que enmarcan el título “La quiniela de los muertos de Rotten” y el relativo subtítulo “Percibe el dolor, tío”, se convierten en un adorno gráfico de impacto. Además el aspecto moderno y realista de las calaveras está

enfaticado por esas rectas paralelas verticales que localizan puntos determinados de sus siluetas, lo que recuerda las ventanas de aquellos programas informáticos que, gracias al barrido electrónico, permiten escanear cuerpos y objetos para obtener unos clichés perfectos. Tal cambio



Figura 143

de estilo de la calavera y de la maqueta general de la sección parece poderse achacar al que la página Web en realidad es un verdadero sitio Web aparte, por eso ajeno a la estética básica de *Rotten.com*, y asimismo al que el índole de dicha sección ya no es informativa sino lúdica, en el sentido de que está relacionada con el juego de apuestas. En la misma sección también están tres parejas más de elementos icónicos simétricos, secundarios, que se asocian a los epígrafes que presentan tres zonas distintas (Figura 16, Figura 18, Figura 19): dos pequeñas calaveras sobrepuestas a dos tibias cruzadas, según la tradición de las banderas de los piratas, presentan el área “Los últimos fallecidos”, aludiendo claramente a los fallecimientos de los personajes públicos famosos (Figura 144); dos pequeñas pistolas negras presentan el área “Concurso de popularidad” e igualmente simbolizan la muerte de los personajes públicos por los cuales se apuesta, aunque ésta no tiene por qué ser violenta o determinada por acontecimientos delictivos (Figura 145); por último, dos pequeños vasos para cocteles presentan el área “Cumpleaños feliz” y se refieren a las fechas de nacimientos de los personajes públicos por los cuales se puede apostar, ya que en dichas fechas la gente suele celebrar con fiestas, tomándose una copas (Figura 146).



Figura 144



Figura 145



Figura 146

Un discurso aparte merecen todos esos elementos icónicos que entran en la faceta de historietas y retro de *Rotten.com*. Ya vimos la predisposición de este sitio Web para conjugar horror y risa, tormento y burla, dolor y escarnio, su tendencia a presentar la muerte y los cadáveres con índole humorística e irónica, con lo cual no hemos de extrañarnos si también en lo icónico a su tétrica cara medieval hace de contrapunto otra cara propia de los tebeos, igual de importante. Es más, tras la aparente contraposición de los dos rostros de *Rotten.com* existe en realidad un alma común: la iconografía medieval que exhibe está siempre bajo el signo de la risa sádica contenida a duras penas y, al contrario, la iconografía de historieta nunca abandona un trasfondo violento o sombrío. Además, tanto la iconografía medieval como la de historietas comparten cierto gusto *vintage*, retro, de época, que se aparta con decisión del diseño moderno seductor, del estilo *hi-tech* de las portadas a la moda, de las lentejuelas del realismo óptico que está en el candelero. La sección llamada "Rotten diario" posee una introducción gráfica compuesta por tres diferentes elementos icónicos, precedida por el título rojo y sin remates "Rotten diario", de tamaño mediano, y por el subtítulo negro, sin

remates y de tamaño inferior “Noticias que seguramente no podrás utilizar” [Figura 27 (a), Figura 28, Figura 86]. Los tres elementos, bien definidos, forman una verdadera banda única: el primer elemento, en el extremo izquierdo, es un dibujo trazado con un estilo de tebeos cómicos, que representa de manera caricaturesca a un hombre con la boca tapada y sellada por una placa de metal clavada; el segundo elemento, en la zona central, es un colage en blanco y negro de fotografías de personajes o eventos famosos que atañen a la historia, a la política o al mundo del espectáculo; el tercer elemento, en el extremo derecho, es otra imagen realizada acorde a la expresión de las historietas, la cual retrata a la personificación clásica de la muerte, esto es, a un esqueleto envuelto en una túnica negra provista de capucha, armado de guadaña y con un reloj de arena en una mano (Figura 147).



Figura 147

El primer elemento es claramente una alusión a la mordaza de la censura que rige en el mundo de la comunicación mediática oficial y que *Rotten.com* se esfuerza por franquear; el segundo elemento, el colage, indica que el tema de la información proporcionada por el sitio Web abarca toda la actualidad, el pasado histórico, la crónica negra y la cultura popular; el tercer elemento nos recuerda que la muerte y su “séquito” siguen siendo los protagonistas indiscutibles de *Rotten.com*, su fondo imprescindible. Otros elementos icónicos propios de los cómics, de las historietas, aunque de carácter palmariamente violento, se hallan en la introducción gráfica de la

página “Shockumentary”, que se ocupa de publicitar ciertos productos audiovisuales extremos (Figura 22, Figura 23). Dos elementos icónicos están debajo del rótulo “rotten.com presenta:”, de color rojo, integralmente en letra minúscula y de tamaño mediano, enmarcando el título efectivo de la página, “Shockumentary punto com”, escrito igualmente en rojo, con remates, con un tamaño grande y en letra minúscula, menos la letra inicial de la palabra “Shockumentary”. El primer elemento icónico está en la zona izquierda del encabezamiento de la página y está constituido por una antigua cámara cinematográfica en blanco y negro; el segundo elemento icónico se encuentra en el área derecha del encabezamiento de la página y retrata a un hombre con bigote, chaqueta y sombrero blanco que está acuchillando mortalmente a otro señor calvo y con gafas, con un traje gris, el cual se está desplomando debido a la herida y al gran derrame de sangre (Figura 148).



Figura 148

El mensaje de las dos ilustraciones no da lugar a dudas: la cámara apunta exactamente a la escena del crimen, graba en directo el delito que se está perpetrando *hic et nunc* para realizar un documento fotocinematográfico fidedigno que conste como evidencia tangible de lo que sucede. Toda una metáfora gráfica de la acción de *Rotten.com* en el mundo, de su ser nuestro vicario encargado de capturar las ruindades y las abominaciones que existen allí fuera, y también esclarecimiento de la naturaleza de las imágenes que pueden visionarse tras la adquisición de los materiales audiovisuales que se ofrecen a la venta. El segundo elemento icónico, el de la derecha, es decir la

escena del apuñalamiento dibujada con rasgos de viñeta, se vuelve a proponer idéntico, aun si en presencia de un fondo blanco, en la página “Cadaver.org”, a la cual se llega haciendo clic en el enlace “Cuerpos muertos” colocado en el fondo de la página principal de la sección “La morgue de la celebridad” (Figura 57). En antedicha página ya no está la cámara para grabar el crimen impío, que ocupa una posición más central, pero la ilustración guarda su valor aclarador con respecto al tipo de imágenes que se enseñan y al lado tiene un texto introductorio (Figura 149): bajo el título de la página “Cadaver.org”, de color rojo y tamaño grande, se halla el subtítulo “Un archivo de imágenes truculentas y estremecedoras desde la colección de rotten.com”, redactado en color negro, menos la palabra “rotten.com”, y con una fuente que se sirve de remates.

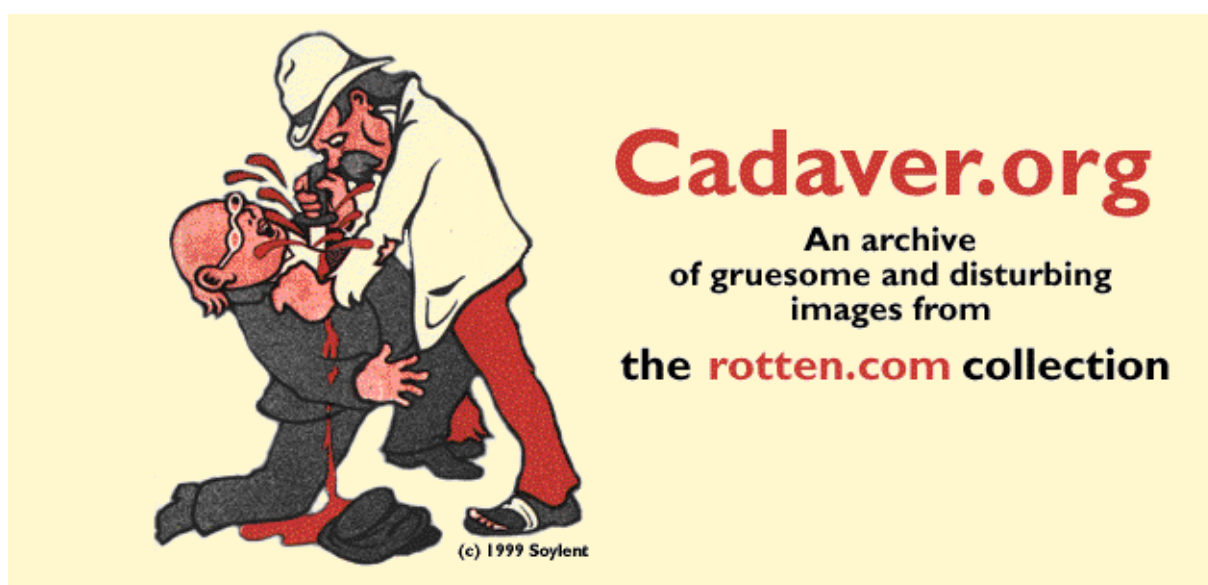


Figura 149

La segunda galería del tercer mini-listado llamado “Las galerías de Rotten”, presente en la *home page*, es “Famosos”, y asimismo contiene dos representaciones icónicas que la integran (Figura 58). Se trata de dos caricaturas cuya finalidad es ridiculizar y desprestigiar el estatus de celebridades que efectivamente poseen los personajes públicos a los cuales se refieren los *links* albergados en la página. La primera caricatura, arriba a la izquierda, parece extraída de una revista de sátira política de época, por

su estilo *vintage*, y representa a un personaje trajeado, engallado al lucir una flor en el ojal, con una lengua exageradamente grande y la cabeza que llega a fundirse con un globo terráqueo: el traje y la flor en el ojal simbolizan una respetabilidad sólo aparente y engañosa, la lengua desmedida está centrada en poner de manifiesto la locuacidad falsa e insustancial con la cual los políticos hacen promesas y fingen compromiso, la cabeza que se convierte en el globo terráqueo revela que éstos aspiran a nada menos que al dominio del mundo entero (Figura 150).



Figura 150

La segunda caricatura, abajo a la derecha, muestra, siempre con un trazo retro, a un joven vestido de manera afectadamente clásica, con un traje a cuadros verdes sobre fondo marrón, orejas de soplillo, línea a un lado y sonrisa bastante obtusa: tal joven podría emblematizar la antítesis al *star system*, el anonimato que se contrapone al divismo del espectáculo y de la política también, el pobre ciudadano al cual no le queda más remedio que aguantar pasivamente todo lo que se decida en las altas esferas (Figura 151).



Figura 151

A propósito del tema de la notoriedad y de los personajes famosos, después de la sección “La quiniela de los muertos de Rotten”, “La morgue de la celebridad” y de la galería “Famosos”, otra representación icónica relacionada con dicho argumento es la que se halla en la galería “Fotos de las fichas policiales”, la cual justamente ofrece un catálogo de las fichas policiales de celebridades e individuos conocidos detenidos por las fuerza del orden público (Figura 67). La ilustración es parte de un encabezamiento que contiene el título de la galería ampliado, “Fotos De Las Fichas Policiales de famosos”, de gran tamaño, escrito con una letra *serif*, en minúscula, aparte de las iniciales, y que también contiene el subtítulo “Celebridades e Infames entre rejas”, donde “Celebridades e Infames” está redactado con un tamaño pequeño, con una fuente *serif* y en minúscula, menos las letras iniciales de las palabras “Celebridades” e “Infames”, mientras que “entre rejas” presenta un tamaño superior, un carácter *sans serif* y escrito enteramente con mayúscula. Título y subtítulo son polícromos, puesto que en el primero “de famosos” luce el color rojo y “Fotos De Las Fichas Policiales” el marrón, mientras que en el segundo “Celebridades e Infames”



es de color negro y “entre rejas” es de color azul claro. La ilustración, cuyos bordes se esfuman como en una nube, de nuevo parece pertenecer al pasado del dibujo occidental, con rasgos no realistas, tendentes a lo cómico y a la fantasía. El asunto concierne a un pordiosero vestido con andrajos y con una lata de algún alimento a manera de gorro, el cual, con una cara turbada, es conducido amenazadoramente hacia un lugar no especificado por dos guardias corpulentos, de mofletes encarnados y largo bigote, que llevan un uniforme de época y esgrimen dos porras (Figura 152).



Figura 152

El tema, pues, es la detención como momento inquietante y problemático de la vivencia de cada uno, momento en el que incluso los ricos y poderosos se ven tratados al igual que vulgares delincuentes, sufriendo la misma vergüenza indecorosa.

Otras galerías de *Rotten.com* comprenden más elementos icónicos que presentan, adornan o connotan sus páginas principales; estas son, a saber: “Errores de la naturaleza”, “Testículo”, “Disparo” y “La página del mono apestoso”. En “Errores de la naturaleza” se encuentran dos ilustraciones, una en el rincón superior izquierdo y otra en el rincón inferior derecho (Figura 59): la primera, muy estilizada y prácticamente de color marrón claro, si se excluyen las sombras, representa a un ser canino con un rostro grotesco que

intenta montar un juguete de madera dotado de ruedas para deslizar y de una cabeza de perro (Figura 153); la segunda, gráficamente más elaborada, retrata a una criatura animal híbrida muy gruesa, entre un cerdo, un perro y un elefante, que se queda de pie con las fauces abiertas de par en par, la baba que chorrea de éstas y un delantal atado en la cintura (Figura 154).



Figura 153



Figura 154

Los dos seres zoomorfos, aunque no existen realmente en la naturaleza y por eso no son representativos de ésta, pese a su conformación estrafalaria y fantástica, constituyen claramente la referencia al mundo animal, que se comprende mejor al leer el título de la página, “Errores de la naturaleza”. Relacionando las criaturas con el significado del título, se entiende que las dos criaturas son unos engedros de la naturaleza, unos monstruos paridos por el reino animal, símbolo de las imágenes estremecedoras concernientes a los animales que los navegantes podrás observar en la sección.

La galería “Testículo”, enteramente dedicada a la patología conocida con el nombre de elefantiasis testicular, decide dar a una sola ilustración la tarea de evocar el tema en el que se centran las láminas y los archivos fotográficos albergados (Figura 61). La ilustración es de aquellas que destacan en los bestiarios, en los textos de teratología y en los libros de los antiguos exploradores: se trata de una miniatura en blanco y negro de un hombre que presenta un engrosamiento anormal en la zona genital, una excrecencia circular del tamaño de un balón de baloncesto allí donde debería estar el saco escrotal (Figura 155).



Figura 155

La galería “Disparo” incluye diferentes enlaces por medio de los cuales es posible mirar imágenes fotográficas desquiciadoras cuyo argumento es la devastación provocada en los cuerpos por balas y proyectiles (Figura 63). Emblema de esta galería es la ilustración caricaturesca de ese personaje que con toda contundencia es Paul Joseph Goebbels, ministro de la propaganda en la Alemania nazi. Muchos son los indicios que hacen que nos inclinemos por esta interpretación a la hora de analizar esta sagaz y cáustica lámina satírica de época. Si nos atenemos estrictamente al aspecto denotativo de dicha imagen, si nos ceñimos a lo que está representado, sin aplicar el filtro de la interpretación simbólica, lo que vemos es lo siguiente: un hombre muy delgado, con una cabeza excesivamente grande, con unas entradas muy pronunciadas y con una cola de animal muy fina, está sentado encima de un frasco enorme en cuya etiqueta se lee la palabra “tinta” y se reconoce impresa la esvástica nazi; a tal frasco están conectados cuatro cañones que terminan con un plumín de pluma estilográfica, los cuales efectivamente disparan tinta en vez de proyectiles (Figura 156).



Figura 156

Pues bien, que el personaje corresponda de veras a Paul Joseph Goebbels está asegurado por la asociación de su rostro con la esvástica, con la

indicación “tinta” en la etiqueta del frasco, con los cañones/plumas estilográficas y con la cola de animal del mismo personaje, al mismo tiempo. De hecho, tras la deformación de las facciones que la caricatura implica, es posible, para quienes recuerden vagamente la cara del ministro de la propaganda nazi, divisar los rasgos del famoso político alemán. La intuición se comprueba cuando se considera el significado de la esvástica y se relaciona el contenido del frasco, la tinta, con la actividad de la prensa que constituía la base de la propaganda nazi. En este caso la prensa era una auténtica herramienta bélica, puede que incluso más poderosa que tanques y ejércitos, razón por la que las plumas estilográficas se convierten en peligrosos cañones de asalto. Finalmente, el detalle de la cola de animal que se atribuye a Goebbels, cola semejante a la de las ratas, se explica como alusión a la obsesiva comparación retórica que él mismo no se cansaba de trazar entre los judíos y las ratas. Al margen de eso, la caricatura que retrata a Goebbels se conecta con la galería “Disparo” solamente en virtud de la presencia de los cañones/plumas estilográficas, dado que se trata de armas capaces de provocar daños irreparables, semejantes a los que veremos al hacer clic en los *links* que se proponen en este apartado digital.

La última galería que contiene un elemento icónico relevante es “La página del mono apuesto”, espacio reservado para “subir” a la red dos enlaces que permiten descargar dos vídeos protagonizados por monos (Figura 64). La ilustración, de sabor antiguo, de época, muestra a un simio, a un chimpancé, que parece adiestrado o de todas formas humanizado: lleva un esmoquin y va de gala, camina a dos patas, fuma un cigarro y ríe sacando la lengua (Figura 157). Su presencia no tiene algún sentido ulterior sino el redundante de anunciar que unos monos van a ser los personajes principales de las filmaciones. No obstante, el atavío del chimpancé, su actitud alegre y un poco alocada delatar el carácter no grave, irónico y grotesco de los vídeos mencionados.

El encabezamiento de la sección del *merchandising* de *Rotten.com* está igualmente formado por dos elementos icónicos que enmarcan el título y el subtítulo de la página: el primero es “La Tienda de Rotten”, de color rojo,



Figura 157

gran tamaño, en fuente *serif* y letra minúscula, salvo las iniciales de la palabra “Tienda” y “Rotten”; el segundo es “Lleva puesto algo de ropa, Es la ley”, de color negro, tamaño pequeño, en fuente *serif* y letra minúscula, obviando las iniciales de las palabras “Lleva” y “Es” [Figura 70, Figura 71, Figura 72, Figura 73, Figura 74 (a)]. El primer elemento icónico que compone la introducción gráfica, el de la izquierda, está representado por un diablo humanoide con una cara poco amigable, armado de gigantescos alicates y en actitud de espera al lado de un contenedor destinado a recoger el dinero; mientras que el segundo elemento icónico en la zona de arriba, a la derecha, retrata a un señor con una expresión contrariada, vestido de manera muy llamativa, con ropa de colores muy vivos, que está extrayendo una moneda de su portamonedas (Figura 158). Los dos dibujos, que siguen siendo





Figura 158

realizados con una línea propia de las historietas, aluden irónica y festivamente al juego económico de la compraventa, donde al usuario/navegante de *Rotten.com*, identificado con el señor apocado de la derecha, se le invita “amablemente”, so pena de recibir una brutal agresión, a adquirir alguna prenda o *gadget* del sitio Web, cuyo portavoz resuelto es, una vez más, el diablo.

Ahora la última representación gráfica que vamos a examinar, perteneciente a la vertiente lúdico-sarcástica de *Rotten.com*, es la que se halla en cuanto elemento introductorio dentro del encabezamiento de la sección “Cuchillos de carnicero” [Figura 79 (a), Figura 80]. Al lado del título de la sección, “Cuchillos de carnicero”, rojo y de gran tamaño, todo en mayúscula e insertado en el interior de un motivo gráfico geométrico, vemos a la izquierda a un personaje de medio cuerpo, dibujado con más realismo y con una mano más meticulosa: éste es un hombre vestido con elegancia retro, lleva en la cabeza un sombrero hongo, fuma un puro que crea una nube de humo de forma circular, luce unas gafas muy pequeñas y completamente redondas, sonríe y vuelve la cabeza hacia el lector, mirándole a la cara (Figura 159). La verdad, la identidad, el objetivo y la función de esta figura es muy ambigua y cabe sólo aventurar unas hipótesis. La más creíble de éstas es que el personaje constituya otro *alter ego* del sitio Web *Rotten.com* y de su equipo,



Figura 159

otra encarnación que interpela directamente al navegante, le dirige un llamamiento para invitarle a la acción, esto es, se le urge que se implique mandando a la redacción sus fotografías personales, para que toda la comunidad de seguidores del sitio Web pueda compartirlas.



### 5. 3. 6 Investigación especial de las imágenes de horror y violencia

Con este apartado alcanzamos el momento más destacado de la presente labor de investigación, o por lo menos el punto culminante desde el punto de vista de la expresión gráfica de los dos sitios Web en análisis, una expresión sumamente desgarradora que, por ello, genera desconcierto e insuperables obstáculos interpretativos. Las representaciones del horror fotocinematográficas y de origen fotoquímica, que son calco ontológico de lo real, “sábana santa” del mundo fenoménico, duplicación pelicular de los entes, constituyen la razón de ser de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, que los anima y los vertebral. De modo que, *de facto*, resultan ser el corazón palpitante, es más, el contexto particular nos permite esta metáfora, el corazón apuñalado y sangreante de los dos sitios Web mencionados. La trascendencia, para bien o para mal, de estos contenidos, las implicaciones morales, mediáticas, sociales, políticas y ampliamente culturales que están sobreentendidas, son lo que explican y justifican el arranque y el desarrollo de la investigación sociosemiótica en curso.

En lo pertinente a la comparación entre los materiales fotocinematográficos de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, desde una óptica operativa es preferible limitar el examen contrastivo solamente a las imágenes estáticas, a las fotografías, debido a varias motivaciones. En primer lugar, ya que básicamente *Rotten.com* ofrece sólo un tipo de elementos icónicos fotoquímicos que poseen un referente real, es decir las fotografías, sería impropio confrontar sus contenidos, directamente y mediante las mismas herramientas analíticas, con las filmaciones y los archivos audio de *Ogrish.com*, el cual contempla también estas dos clases más de contenido. Las categorías y los procedimientos investigativos que se aplican a los textos fotográficos no son idénticos o no coinciden totalmente con los que se observan para llevar a cabo una indagación acerca de los textos fílmicos y audio. En segundo lugar, partiendo de la premisa de que uno de los objetivos analíticos que nos propusimos fue el de ilustrar de manera concretamente visual, en la medida de lo posible, los materiales sobre los cuales versa el estudio, especialmente

la estructura y los contenidos de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, es fácil entender como ello es viable por lo que respecta a las fotografías estáticas, mientras que no resulta hacedero con vídeos y archivos audio: ¿cómo, pues, presentar y visualizar eficazmente el medio fílmico o presentar y reproducir los ficheros audio, cuya característica principal es ser “flujo” incesante, linealidad imparables, en el interior de la “parálisis” del texto escrito que representa su análisis? En tercer lugar, cabe, con las debidas cautelas metodológicas, asimilar la forma enunciativa y expresiva de los breves y borrosos vídeos de *Ogrish.com*, de los cortos archivos audio *low-fi* que ofrece, a la de sus mismas imágenes estáticas. Tales vídeos y archivos audio, no profesionales, “sucios” y amateurs porque son “reales”, porque se realizaron en el intento de capturar el caos irreducible del devenir, o se limitan exclusivamente a la función fática de la comunicación o de todos modos siempre se valen del “efecto verdad”<sup>473</sup>: en el primer caso los contenidos en efecto son “mudos”, no permiten apreciar mucho, no proporcionan muchas informaciones, sino que solamente certifican un contacto emotivo, basado en la comunicación de que los autores de los mismos contenidos estuvieron “allí y en un determinado momento”, constituyendo el grado cero del “efecto verdad”; en el segundo caso, cuando el “efecto verdad” supera la mera función fática, los vídeos y los archivos audio se sirven de las mismas pautas técnicas expositivas empleadas por las fotografías de *Ogrish.com* para demostrar a los destinatarios su veracidad documental, su realismo indiscutido.

Al enfrentarnos al tema de la oferta de contenidos de los dos sitios Web que estamos examinando, *Rotten.com* y *Ogrish.com*, pusimos de relieve que, a diferencia de lo que acontece en el segundo, en el primero el consumo de empiedad tan atroces se alterna con extragancias más frívolas, tales como, por ejemplo, las imágenes de exhibicionistas que invaden el campo durante los partidos de fútbol, o la fotografía disparada en una pequeña ciudad americana de unos treinta coches de la policía aparcados enfrente de una tienda de rosquillas, los famosos *donuts*, que un estereotipo asocia

---

<sup>473</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

indisolublemente a la dieta de los agentes del orden estadounidenses. Ello no quita el hecho de que *Rotten.com* luzca importantes imágenes de índole histórica-documental o ligadas a la actualidad, las cuales abundan en sus páginas y algunas son realmente notables. Giovanni Fiorentino, agudo ensayista y conocido docente de sociología de la comunicación italiano, afirma que difícilmente hallaremos fotografías de la guerra de Argelia, conducida a mediados de los años Cincuenta del siglo XX por los franceses, a fin de sofocar la rebelión anti-colonialista, que arduamente veremos algún día unas evidencias de sus crueles represalias perpetradas en detrimento del pueblo argelino para contrarrestar el independentismo local de inspiración nacionalista<sup>474</sup>. Pues bien, no sólo en *Rotten.com* estas fotografías, estas pruebas existen, sino que, encima, retratan una de las prácticas más bárbaras de desacralización del cuerpo cometidas por las tropas francesas en perjuicio de las víctimas argelinas, la del “pene en la boca”: en un detalle sumamente sobrecogedor, en una fotografía granulada, en blanco y negro, observamos dos cabezas amputadas y desfiguradas, cuyas cavidades orales se han llenado con el pene cercenado del respectivo cadáver. Con lo cual, aunque el género de imágenes más frívolo y menos macabro es parte integrante de la arquitectura de *Rotten.com*, dicho sitio Internet se encuentra en el ojo del ciclón mediático por su vertiente malignamente truculenta, la cual le convirtió en uno de los dos protagonistas de nuestras investigación. En este subapartado tal vertiente es la única pertinente, dado que su existencia estriba en la exigencia de cotejar el *monstrum tremendum* vehiculado por *Rotten.com* y por *Ogrish.com*, el cual por su parte no posee más facetas fuera de ésta.

Así que, no obstante ciertas vacilaciones causadas por el temor de que el rigor científico pase a un segundo plano a los ojos de los lectores, ha llegado inevitablemente el momento decisivo en que mostrar unos ejemplos evidentes de las fotografías escalofriantes provistas de un referente exterior acerca de las cuales hemos venido discutiendo hasta ahora. Buscamos en vano las palabras más adecuadas para plasmarlas visualmente en la mente

---

<sup>474</sup> Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma, p. 8

de aquellos que nunca se sometieron deliberadamente o tampoco se encontraron involuntariamente con éstas, pero nunca conseguimos acercarnos a la ciega fuerza destructiva, aniquiladora y casi “diabólica” del medio visual. Es metodológica y deontológicamente preciso enseñar semejantes imágenes, sin embargo sigue siendo oportuno limitar su exhibición en la presente labor a lo estrictamente necesario a efectos del análisis, para no comprometer su valor cognoscitivo y para no dar pábulo a querellas académicas. Cuatro serán los contenidos fotográficos obscenos, dos de *Rotten.com* y dos de *Ogrish.com*, que vamos a escudriñar para sacar importantes observaciones sobre el aspecto icónico. Está bien recordar una vez más la exigencia de mantener un planteamiento lo más distante y científico posible hacia las imágenes en cuestión, sin activar formas de rechazo apriorísticas que perjudicarían el entero trabajo. El criterio de selección y de organización visual de las imágenes fotográficas escogidas para el análisis consistió en lo siguiente: localizar dos imágenes profundamente repugnantes que fueran relativas a un tema tanto universalmente como intemporalmente escabroso, y tomar otras dos, iguales de insufribles, relacionadas pues con la actualidad y la crónica. El tema potencialmente escabroso en todas las culturas, en todas las épocas y en todas las latitudes es el infanticidio, mientras que, ante la necesidad de elegir dentro del ámbito de la actualidad y de la crónica, se optó, por un lado, por ocuparnos de una imagen de uno de los más trágicos desastres naturales y, por el otro, por tratar una imagen centrada en el terrorismo islámico de los últimos años. De modo que tenemos por una parte dos iconos que enseñan a dos niños en tierna edad víctimas de una agresión mortal, una extraída de *Ogrish.com* y otra de *Rotten.com*, y por otra parte, para representar el tema de la actualidad y de la crónica, una imagen extraída de *Ogrish.com* de un fallecido en el tsunami de 2004 acontecido en el océano Índico y una imagen sacada de *Rotten.com* de un terrorista islámico asesinado en Irak. De cada sitio Web, pues, se ha extrapolado una imagen relativa al primer tema del infanticidio y una concerniente a la actualidad/crónica, ajustándolas en las páginas del presente estudio a través del emparejamiento por

argumento y de la yuxtaposición directa del contenido de *Rotten.com* al de *Ogrish.com*: por tanto tenemos en la página 816 las dos imágenes atinentes a la materia del infanticidio, la Figura I de *Ogrish.com* y la Figura II de *Rotten.com*, mientras que en la página 817 podemos ver las dos fotografías que ilustran un tema espantoso inspirado por la actualidad y por la crónica, la Figura III de *Ogrish.com*, que retrata los efectos de un desastre natural, y la Figura IV de *Rotten.com*, que muestra el epílogo funesto de un terrorista islámico. Como puede comprobarse, cuando *Rotten.com* y *Ogrish.com* se ocupan de un mismo tema fotográfico horripilante el grado de monstruosidad y repugnancia de las imágenes que proporcionan no varía sensiblemente, en el sentido de que solamente la arbitrariedad de una percepción subjetiva y ligada a guiones mentales personales puede determinar cuál imagen posee una “maldad” más aguda y despreciativa.

Sin deternos inútilmente en particulares que atañen al ajuste, al diseño y a la maquetación de las páginas de los sitios Web, ya hondamente escudriñados en los apartados analíticos previos, es importante subrayar cierto mecanismo psicológico y perceptivo a la hora “absorber” el horror activado por la colocación peculiar de los contenidos en la estructura digital de *Rotten.com* y *Ogrish.com*. El usuario, antes de alcanzar los susodichos contenidos visuales monstruosos, cuyo deseo le condució hasta los sitios Web mencionados, está constreñido por la arquitectura de los mismos a realizar un recorrido que crea lo que cabe definirse un auténtico “efecto de suspense” o que representa un progresivo acercamiento consciente al horror. Cuando nos encontramos echando una ojeada rápida para leer el listado de las abominaciones disponibles en los dos sitios Internet, virtualmente se plasma en nuestras mentes el referente terrible del breve texto que acompaña al título dado a cada imagen, se gestan unas expectativas positivas o negativas hacia la visión inminente y nos preparamos a adoptar la actitud psico-cognitiva considerada idónea para aguantar la imagen “infernical” [*Rotten.com*: Figura 2 (a), Figura 2 (b), Figura 2 (c), Figura 8, Figura 9 (a), Figura 9 (b), Figura 10, Figura 47, Figura 52,



**Figura I.**



**Figura II.**





**Figura III.**



**Figura IV.**

Figura 53, Figura 58, Figura 59, Figura 61, Figura 63, Figura 64, Figura 67, Figura 69, Figura 79 (a), Figura 79 (b); *Ogrish.com*: Figura 92, Figura 93, Figura 102, Figura 103, Figura 109, Figura 121, Figura 122, Figura 123, Figura 124]. La segunda fase de acercamiento a los iconos atormentantes empieza siempre que se hace clic en un título, que no es más sino un enlace que guía hasta la imagen o las imágenes. En *Rotten.com*, en el caso de que la aberración se haya retratado en una imagen sola (Figura 3, Figura 4) o bien cuando una página muestre diferentes imágenes del mismo hecho escalofriante, que no pueden observarse en otro formato (Figura 54), los iconos se visualizan inmediatamente en su formato agrandado o definitivo, exhibiendo sin etapas preliminares todo su ruín potencial arrollador. Ahora bien, el fenómeno psico-perceptivo interesante reside en que, de manera distinta, cuando el suceso espantoso se ilustra con más imágenes agrandables o incluso con una sola imagen igual de agrandable, cosa que pasa la mayoría de las veces en *Rotten.com* y en cambio constituye la regla constante en *Ogrish.com*, dichas imágenes se presentan en una sola ventana en formato reducido (*Rotten.com*: Figura 5; *Ogrish.com*: Figura 93, Figura 104, Figura 125). *Ogrish.com*, el cual exhibe en la misma ventana siempre una o más imágenes en formato reducido, por ello agrandables, puede ofrecer diversos tipos de contenidos, es decir filmaciones, ficheros audio y textos también: incluso en este caso, proporciona conjuntamente al usuario unos fotogramas o unos iconos fotográficos relacionados, de tamaño reducido, que pueden agrandarse siguiendo el mismo procedimiento citado arriba. Pues bien, cuando el navegante mira la cuadrícula de *Rotten.com* con los micro-marcos que contienen las imágenes empequeñecidas, o cuando asimismo observa la previsualización de los contenidos de *Ogrish.com*, de sus fotogramas o iconos ilustrativos asociados a estos últimos, tiene delante de sus ojos unas representaciones reducidas que le permiten coger los rasgos generales y los trazos principales del tema, no obstante el seguir hallándose a una “distancia de seguridad” de la “agresión ocular”. A esta distancia el horror es perceptible, pero no puede experimentarse en todos sus detalles concretos y repelentes. En este sentido se genera “suspense”,



como advertencia de la inminencia de lo grotesco y de lo inhumano: sabemos con antelación y de forma vaga la clase de horror que se va a materializar, porque ya hemos tenido una versión suya de “prueba”, pero no somos capaces de percatarnos de los efectos devastadores que los particulares orgánicos de los cuerpos descompuestos, violados, deformados y aniquilados, podrán surtir una vez agrandados. En aquellos instantes trepidantes de espera, cargados de angustia, al hacer clic en la fotografía reducida o incluso en el hipervínculo que se encuentra debajo de los fotogramas y que hace que comience el vídeo, una sensación de opresión y curiosidad, de inquietud y agitación invade el ánimo del usuario, presa del *fascinans* y del *tremendum* del *monstrum*, que es *mysterium*.

Al haber ya examinado precedentemente la estructura de los dos sitios Web y el recorrido de progresivo acercamiento al horror icónico, en la visualización de las imágenes I, II, III y IV se han omitido todos los elementos de maquetación que acompañaban a las imágenes en las páginas específicas, para luego recuperarlos, si acaso, por exigencias interpretativas. Subrayamos que, adrede y, la verdad, con muchas dificultades para acotar dos campos expresivos en simbiosis, vamos a dejar al margen la interacción de lo icónico con lo estrictamente textual, es decir con la enunciación por medio de los lenguajes naturales, debido a que dedicaremos un apartado entero a tal argumento.

En el archivo “Brutalidad” de la sección “Navega en Ogrish”, por supuesto del sitio Web *Ogrish.com*, se encuentra el enlace “Feto abortido a resultas de una patada en el estómago de su mujer”, con al lado la fecha relativa a la publicación en la red de redes, “29 de abril de 1995” (Figura 160). Al dejarse llevar por el hipervínculo se llega a una página en la cual se visualiza la fotografía reducida de aquella que designamos con el nombre de Figura I y encima de ésta se lee un breve texto que reza: “Una mujer recibió patadas por parte del marido durante el altercado. El feto murió y fue necesario extirparlo mediante aborto. Karachi, Pakistán, Abril 2005” (Figura 161). Si técnicamente se trata de un aborto, el estadio ciertamente avanzado del embarazo y las causas del aborto mismo, debido a la ferocidad animal y a la

[Tiananmen Square Protests of 1989](#) - Dec 17 2005  
[Video Shows Torture of Recruits in Army of Brazil](#) - Nov 30 2005  
[Car Jacked and Tied Behind own Car in South Africa](#) - Nov 29 2005  
[British Marines Filmed Making Recruits Fight Naked](#) - Nov 28 2005  
[Scene From Riots in France](#) - Nov 8 2005  
[Fox Hurling in Wales](#) - Oct 28 2005  
[Cat vs Rats - Scene from Men Behind the Sun](#) - Oct 18 2005  
[Whipping as Punishment for Crime in Malaysia](#) - Oct 15 2005  
[New Orleans Police Beating Caught on Video](#) - Oct 12 2005  
[The Punch That Ended Nick Kyrgios's Hockey Career](#) - Oct 10 2005  
[Soccer Violence in Colombia - Fan Beaten to Death](#) - Sep 20 2005  
[Thief Beaten by Mob in Guatemala](#) - Sep 8 2005  
[Driver Gets Assaulted for not Backing Up](#) - Sep 1 2005  
[Beating Caught on Tape in Seattle](#) - Aug 27 2005  
[Woman is Severely Beaten in Public in Oakland, California](#) - Aug 19 2005  
[Police Brutality in Korea](#) - Aug 17 2005  
[Cat Brutality - Warning, Extremely Graphic](#) - Jul 22 2005  
[Punishment in Singapore](#) - Jul 21 2005  
[South African Police Test Dogs on Inmates](#) - May 5 2005  
[Brazilian Police Uses Violence to Get Money at Roadblock](#) - May 3 2005  
[Fetus Aborted After Kick in Wife's Stomach](#) - Apr 29 2005  
[Abortion After Kick in Stomach by Husband](#) - Apr 25 2005  
[Two British Cops Beaten Up](#) - Apr 18 2005  
[Iran Shouting in Iran for "Fun"](#) - Mar 18 2005  
[Aftermath of Conflict Between Christians and Muslims in Maluku, Indonesia](#) - Feb 28 2005  
[Pizza Parlor Brawl - Fight While Ordering Pizza](#) - Feb 27 2005  
[Animals Skinned Alive For Fur Production](#) - Feb 16 2005  
[Face Cut During Carnival in Brazil](#) - Feb 8 2005  
[Police Brutality in South East Asia](#) - Jan 31 2005  
[Wife Has Nose Bitten Off By Husband](#) - Jan 26 2005  
[Abuse Photos in Iraq Made by British Soldiers](#) - Jan 19 2005  
[Dog Owner Chokes Dog After Attack](#) - Jan 13 2005  
[Two Girls Fighting on Lawn](#) - Dec 31 2004  
[Peta Cow Slaughter Video](#) - Dec 5 2004  
[Torture Scenes From Saddams Old Regime](#) - Dec 3 2004  
[Brutal Fight in Parking Lot](#) - Nov 28 2004  
[Detroit Palace Brawl - Pacers Pistons Fight Video](#) - Nov 20 2004  
[Wife Lost Eye Because Of Husband \(Romania, Oct 2004\)](#) - Oct 17 2004  
[Various Torture Victims From Indonesia](#) - Oct 9 2004  
[Various Gov Images](#) - Sep 5 2004  
[Extreme Torture In China](#) - Jul 31 2004  
[Rioters shot with wooden bullets](#) - Jul 30 2004  
[South African Prison](#) - Jul 28 2004  
[Whipping In Singapore](#) - Jul 25 2004  
[Skinned Penis](#) - Jul 24 2004  
[KFC supplier in cruelty furor](#) - Jul 20 2004  
[Torture Drawings From Bath Party in Iraq](#) - Jul 18 2004  
[Penis Chopped Off in India](#) - Jul 6 2004  
[Penile Torture](#) - Jul 6 2004  
[New Torture Photos Released From Abu Ghraib Prison](#) - Jun 13 2004  
[More Images From & Violence Of Our Time](#) - Jun 11 2004  
[People who have been tortured](#) - Jun 5 2004  
[IRAQ ABUSE PHOTOS SET TO MUSIC](#) - May 29 2004  
[IRAQIS Prison VIDEO LINK AND PICS](#) - May 22 2004  
[New Prisoner Abuse Images From Iraq](#) - May 21 2004  
[Torture of Iraqi Prisoners By Iraqi Guards](#) - May 18 2004  
[Iraqi Abuse Images](#) - May 14 2004  
[Iraqi prisoner abuse](#) - May 11 2004  
[112 Machele Barino Teens Killed](#) - Apr 28 2004  
[Teen Dragged to Death](#) - Apr 10 2004  
[Torture in Aceh, Sumatra](#) - Apr 7 2004  
[Acid Attack](#) - Apr 6 2004  
[Murdered Horse](#) - Apr 3 2004  
[Sick Man In Japan Tortures Cat Online](#) - Mar 31 2004  
[Children tortured as witches](#) - Mar 29 2004  
[Haitians beaten and killed](#) - Mar 23 2004  
[Body Dragged 14km](#) - Mar 2 2004  
[15cm blade stuck in face](#) - Feb 26 2004  
[Penis is chopped off in torture event](#) - Feb 26 2004  
[Dad Knifes Son's Scrotum](#) - Feb 23 2004  
[Video of Norwegian soldiers killing dogs](#) - Feb 20 2004  
[Man Tortured & Fed To Lions](#) - Feb 17 2004  
[7 Yr old Dragged behind Car...](#) - Feb 12 2004  
[Woman charged with burning daughter](#) - Feb 12 2004  
[prison violence](#) - Feb 10 2004  
[Rebels Clash With Police in Haiti](#) - Feb 8 2004  
[Hands Burned Off](#) - Feb 8 2004  
[Inmate used for Taser practice](#) - Feb 5 2004  
[Steel-toed boot beating](#) - Feb 2 2004  
[Fan Killed after Super Bowl](#) - Feb 2 2004  
[Man skinned alive at slaughterhouse](#) - Jan 29 2004  
[Protester Shot & Runover](#) - Jan 22 2004  
[4 Illegal Aliens Gano-Rape Woman in NYC](#) - Jan 20 2004  
[Castration/Mutilation of the Penis](#) - Jan 17 2004  
[Mom Accused Of Injecting Human Waste Into Daughter](#) - Jan 17 2004  
[Objects Inserted in Human Body](#) - Jan 17 2004  
[Husband cuts his wife's ears, tongue and nose, and gouges out her eyes](#) - Jan 12 2004  
[burglars behead cat](#) - Jan 12 2004  
[Prison fight](#) - Jan 7 2004  
[Mutilated mature man](#) - Jan 7 2004  
[Mutilated privates, intestines removed](#) - Jan 5 2004  
[Catholic nurse drags cat to death](#) - Jan 1 2004  
[Whipped](#) - Dec 31 2003  
[Whip related wounds](#) - Dec 23 2003  
[7 mo baby beaten with gruesome details](#) - Dec 15 2003  
[Primates used in experiments- video footage](#) - Dec 14 2003  
[Girl, 6, locked in driver for weeks at a time](#) - Dec 9 2003  
[Malnourished sisters discovered in Phoenix drug bust](#) - Dec 9 2003  
[Burglars beheaded blind cat](#) - Dec 8 2003  
[Disabled people locked in cages](#) - Dec 5 2003

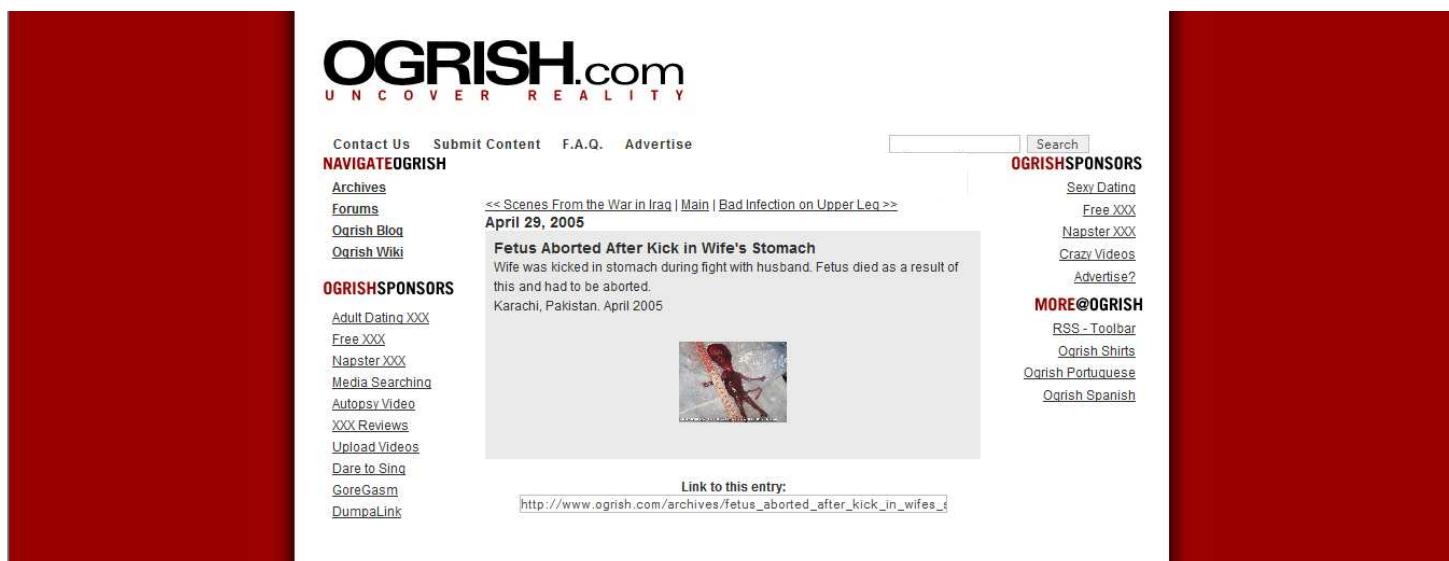


Figura 161

brutalidad del marido de la mujer, consienten hablar de infanticidio, del homicidio del propio hijo, aun si no nacido todavía. Una vez agrandada la imagen por medio de un clic y realizado el recorrido de acercamiento al horror descrito hace pocas líneas, la imagen que se presenta a los ojos es realmente trastornadora porque es inusitada y va más allá tanto del repertorio de imágenes poseído por la mayor parte de la población, que no tiene nociones ni experiencias de tipo obstétrico-ginecológico, como del legado icónico común que vino formándose a partir del nacimiento de la fotografía (Figura I). A pesar de que individuo puede no haber observado jamás con sus propios ojos un ahorcamiento, un cadáver en estado de descomposición o bien el efecto de las llamas sobre un cuerpo, por lo general es capaz por lo menos de hacerse una idea aproximadamente realista de tales sucesos gracias al bagaje icónico de la ficción o de su misma imaginación fundada en la experiencia empírica. Pues en este caso se afronta una representación que contradice muchas de las convicciones que pueden tenerse acerca de los efectos de un aborto sobre el feto, acerca del aspecto de este último. Sobre una tela de plástico impermeable, manchada de sangre y doblada más veces, está apoyado el feto, de espalda, boca abajo, con el rostro en el plástico: cada parte del pequeño cuerpo está desarrollada casi completamente, dejando intuir que no faltaba

mucho tiempo para que llegara el momento del parto, sin embargo, el feto tiene un color rojo vivo que parece no natural, no realista, con unas zonas que tienden hacia el negro, revelando la necrosis, probablemente provocada por hemorragias o asfixia. El cuerpo es macabramente gelatinoso, filamentosos, la consistencia, la textura y el aspecto brillante, transparente, húmedo, recuerdan mucho la materia de la cual están formadas las medusas. En particular un filamento, se supone parte de la placenta o del cordón umbilical, sale en la base de la espina dorsal, posiblemente efecto óptico causado por el enrollarse del mismo cordón umbilical. El término de parangón más adecuado al que cabe recurrir, muy lejos de querer aplicar el menor matiz humorístico, es el de algunas formas de vida extraterrestres (nótese por ejemplo la cabeza exageradamente grande del feto rojo) o bien el de entidades ectoplasmáticas viscosas y mucosas a las cuales nos acostumbró el cine de ciencia ficción y de terror. Elemento ulterior de turbación es la presencia, al lado del feto, de un metro, éste también sucio y levemente manchado de sangre, que mide la longitud del no nacido (alrededor de quince o, si la unidad de medida fuera la pulgada en vez de los centímetros, treinta centímetros) y proporciona a la escena una atmósfera vagamente fría, falta de consideración por el trasfondo humano de la tragedia.

En el listado principal de la *home page* de *Rotten.com* la Figura II está indicada por el título, “enlazado”, “Patho 38”, provisto del comentario: “Un niño asesinado duerme” [Figura 2 (b)]. Haciendo clic en el *link* se accede a una página que visualiza la imagen en su formato definitivo, un tamaño grande que permite al *monstrum* “estallar” estrepitosamente, sin elementos de maquetación adicionales a excepción del mismo título “Patho 38”, separado por una línea de separación gris horizontal, dentro de la cual también está la “firma” de *Rotten.com*, y de tres enlaces a páginas internas o externas al sitio Web, igualmente separados por una línea gris horizontal (Figura 162). El tema de la fotografía es el pequeño cuerpo de la que parece ser una niña de pocos años de edad: el pelo largo está ordenadamente dispuesto hacia atrás, el rostro está tremendamente desfigurado por una

gran laceración que se abre en la carne blanda de la mejilla derecha y termina en el nacimiento de los labios, la cara está cubierta de excoriaciones, hematomas y sangre coagulada, el tórax muestra los bastos y anchos puntos de sutura que son el resultado de la autopsia, los ojos están cerrados (Figura II). El cadáver de la niña está acomodado en una fría y blanca mesa operatoria de una morgue, su postura y expresión hielan la sangre porque inducen una asociación tétrica entre el sopor sereno de una joven criatura y el sueño eterno de la muerte, la cual arrebató con extrema violencia la vida de la niña.

Patho38  
rotten.com



[Rotten Dot Com](#) | [Dead Bodies](#) | [Famous Nudes](#)

Figura 162

Pasando del tema del infanticidio al relacionado con la actualidad y la crónica, la Figura III se materializa a través del hipervínculo “Imágenes de cuerpos en descomposición de las víctimas del tsunami”, el cual se acompaña de la indicación acerca del día de la publicación en la Web, “14 de enero de 2005”, y se encuentra en el subarchivo “Tsunami” del archivo “Accidente” (Figura 163).

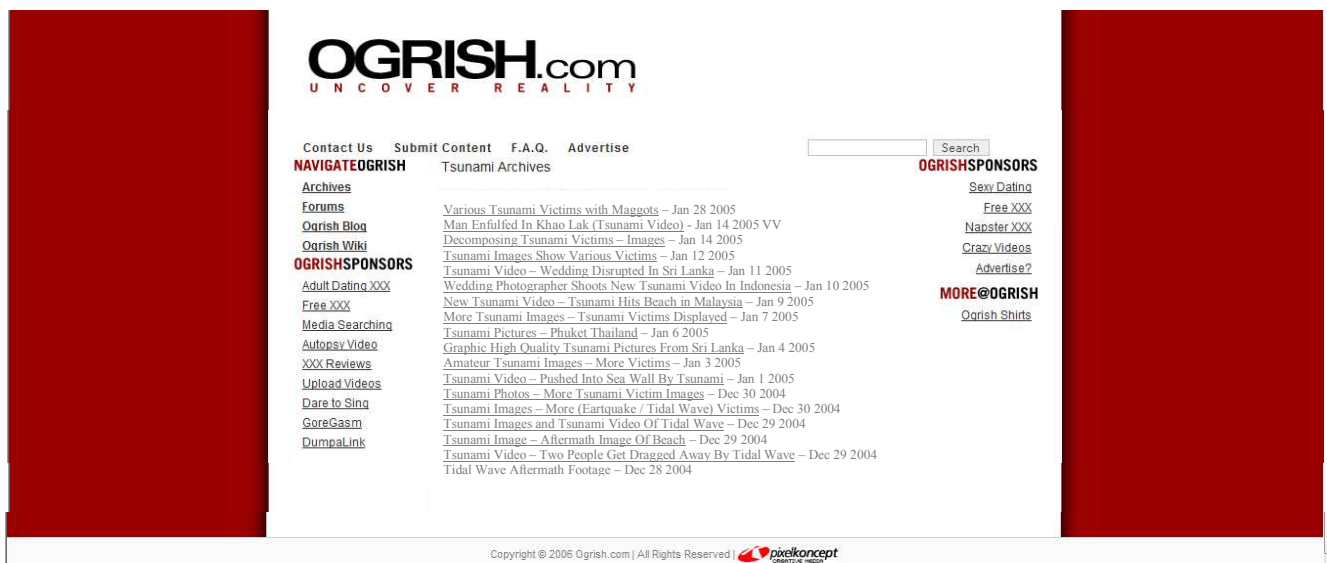


Figura 163

“Pinchando” en el *link* se nos conduce hasta una página que enseña en el mismo cuadro seis imágenes en formato reducido, las cuales, en el caso de que se tenga la intención de agrandarlas mediante un clic ulterior, provocan aquel inevitable efecto de suspense y espera del horror que apuntamos algunas páginas atrás (Figura 164). Nuestra tercera fotografía, la Figura III, es además la tercera de las seis imágenes en formato reducido, colocadas verticalmente en la página, que retratan a víctimas del tsunami. En dicha página se repite arriba, a manera de titular, el texto del *link* y se añade el comentario explicativo: “Las fotos del tsunami muestran los cadáveres tumefactos”. Esto es lo que debe soportar la vista en el momento en que la Figura III se agranda hasta abarcar buena parte de la pantalla: el cadáver de un hombre corpulento, de cutis oscuro, que lleva una camiseta naranja con

January 14, 2005

## Decomposing Tsunami Victims - Images

Tsunami photos show bloated corpses



Link to this entry:

[http://www.ogrish.com/archives/decomposing\\_tsunami\\_victims](http://www.ogrish.com/archives/decomposing_tsunami_victims)

Figura 164

un elefante estilizado y el rótulo “Sri Lanka”, yace sobre una lámina de metal apoyada en el suelo, una de ésas que se utilizan para trasladar los cuerpos a las morgues (Figura III). La antedicha lámina está completamente inundada de sangre y líquidos pútridos, el cuerpo, que ciertamente permaneció en el agua durante mucho tiempo, se encuentra en un estado avanzado de descomposición, está hinchado de líquidos orgánicos y no, las facciones se han deformado, los brazos y el rostro fueron sometidos a una acción abrasiva notable, algunas partes del cadáver tienen un color casi artificial, oscilando entre el naranja chillón y el azul muy oscuro, índice de la putrefacción interna. Las manos están atadas con hilo de bramante, el pelo ralo y despeinado está empapado de sangre, la misma sangre sale de la nariz, de los ojos y de la boca, en la frente se ve un trozo de tela y al lado de la cabeza se encuentra un paño sucio. No obstante, lo más perturbador, lo más estremecedor son justamente los ojos abiertos de par en par, sumergidos en un caldo amarillento producto de secreciones miasmáticas. Son sobre todos estos ojos, esta mirada vítrea y ausente, los que capturan la atención del espectador/navegante, el cual no puede menos de sentir sobre sí su peso insostenible. Estos ojos miran fijamente a la cara horrorizada del espectador, exigen el contacto visual con este último, le provocan un calambre, ya que le interpelan, le llaman desesperados, le imploran y buscan un contacto óptico. El fotógrafo para disparar la fotografía se acercó deliberadamente, se agachó para devolver el dolor de esta canal humana: no somos nosotros los que miramos a la Muerte, sino que es ésta la que nos observa con desprecio. La mirada hacia el espectador, el mirar a la cámara, aun si no se trata de un efecto realizado voluntariamente, le llama a debatir, le implica y constituye una forma de enunciación enunciada, de referencia metalingüística que, al explicitar la copresencia de autor y destinatario en un contexto de comunicación, rompe la ilusión de la ficción y subraya la naturaleza sígnica, “artificial” de la imagen.



Finalmente, la Figura IV, nuevamente de *Rotten.com*, se extrajo otra vez del listado principal de su página de inicio falto de categorías de almacenamiento, todo un caidoscopio de horrores heterogéneos [Figura 2 (a)]. El título del enlace por medio de cual se accede a la Figura IV es “Misión fallida”, la entrada de acompañamiento es “Combatiente asesinado por las tropas americanas”.

Failed Mission  
rotten.com



Insurgent purportedly in Iraq, stopped by sniper's bullet.

[Pomopolis](#) | [Faces of Death](#) | [Rotten](#)

Figura 165

Al hacer clic en el título/enlace se nos lleva a una página donde la imagen se visualiza casi a toda pantalla: aquí se observan los usuales elementos de maquetación minimales en la parte alta y baja de la página, es decir, respectivamente, el título y el subtítulo de la fotografía junto a la “firma” de *Rotten.com*, por un lado, y los tres *links* hacia otras páginas internas de

*Rotten.com* o hacia otros sitios Web, por el otros todos separados de la imagen por una línea gris horizontal. Pero, al margen de eso, también se encuentra pegado al borde inferior de la imagen el pie de página siguiente: “Un rebelde, presumiblemente en Irak, detenido por la bala de un francotirador” (Figura 165). La imagen es desconcertante, abracadabrante no en virtud de su realismo, sino por su “hiperrealismo”: un hombre que lleva barba y ropa occidental, con una sudadera, unos vaqueros y unas zapatillas de deporte, y también con encima lo que parece ser una especie de cartuchera de tela, está tumbado boca arriba en el pavimento de asfalto, con los brazos y las piernas abiertas, con la cabeza literalmente explosionada. Al cráneo no le falta la parte superior, sino que más bien saltó por los aires, detonó disparando una miríada de astillas orgánicas, en una nube de sangre que dejó en el suelo una “aureola” roja (Figura IV). Aterra el hecho de que la cabeza esté abierta hasta la altura de la nariz y el que los rasgos, en lugar de convertirse en una plasta amorfa, se hayan simplemente remodelado, doblándose y amoldándose al “cráter” que se abrió en la sumidad de la cabeza. Un ojo está abierto, el otro muestra sólo la parte blanca en la que falta la pupila, la boca y la perilla están intactas, mientras que la materia cerebral está horrendamente diseminada sobre el asfalto, en minúsculos pedazos húmedos y viscosos que contrastan repulsivamente con la dureza y la asperidad del suelo. La mancha de sangre, vaporizada, pulverizada, parece más bien una aerografía realizada con un spray: la devastación ocasionada por la bala de grandísimo calibre es digna de las películas gore más truculentas y fantásticas, ésas a base de toneladas de vísceras y violencia que sobrepasan abundantemente el umbral de lo verosímil.

Es preciso notar que, moviéndose a contracorriente con respecto a la política de “ligereza” de los archivos “subidos” a la red, con respecto a la exigencia de comprimir y disminuir su tamaño, las cuatro fotografías en examen, como por otro lado las demás presentes en *Rotten.com* y *Ogrish.com*, están particularizadas por una buena calidad y por un grano más que dignitoso, demostrando cierto cuidado por parte de los dos sitios Web a la hora de ofrecer a su propio público un “mal” bien confeccionado, una repulsión

formalmente “agradable”, en la medida de lo permitido por los vínculos digitales de Internet. Hablando pues de lenguaje expresivo utilizado en las representaciones icónicas, el sujeto de la enunciación, el autor de las fotografías, se da a conocer en el texto, sus fotografías, a través de algunos “rastros”, de las emergencias en el interior del texto, tales como, ante todo, la mirada que instituye y organiza el “trazado” de la visión, el punto de vista desde el cual se observan las cosas, el eje óptico alrededor del cual giran las imágenes. Si todas las veces detrás del “éste” representado, o sea del objeto capturado en la imagen, se manifiesta el “yo” enunciacional, quien realizó la imagen, asimismo es verdad que necesariamente, en cierto modo, se descubre incluso su reverso comunicativo, el “tú” enunciacional, o sea el destinatario de la imagen<sup>475</sup>. En el caso particular de la Figura III la interrogación y la implicación del espectador mediante la mirada hacia la cámara de la víctima del tsunami hace que el “éste” y el “yo” enunciacionales coincidan y que por tanto se despierte la conciencia metalingüística: dos ojos de un sujeto humano que nos corresponden la mirada, aunque estén sólo dibujados, hacen “opaco” el lenguaje signifiante, en el sentido de que llaman la atención sobre éste, llevan a razonar acerca de la comunicación en curso y acerca de nuestro interlocutor, causando la asociación entre los ojos del sujeto humano cualquiera en la representación y los de quien ha realizado, pintado, grabado o fotografiado dichos ojos representados. Ello infringe la ilusión de objetividad en la que estriba el mecanismo narrativo ficcional clásico, la construcción realista tradicional, la sensación de ser unos meros espectadores de una realidad exterior independiente del albedrío nuestro y ajeno, enfatizando pues el carácter subjetivo y artificial de la comunicación. De manera distinta, en la Figura I, II y IV, al igual que la mayoría de los contenidos de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, parece que el texto visual aspira a la objetividad, a la imparcialidad, a la registración fría y distante: de hecho los grotescos protagonistas de los cuadros, de los encuadres se retratan de perfil o de todas formas no miran a la cámara, dando la impresión de que no existe alguna referencia a la situación de

---

<sup>475</sup> Casetti F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani Studi, Milano, pp. 32-33

producción o recepción del enunciado. Sin embargo, miradas con más detenimiento, estas fotografías también, del mismo modo que la Figura III, no traslucen una escritura neutra, calcada de los modelos teatrales, que simula la visión retínica de un ser humano, de pie, colocado en frente de la escena que se desarrolla delante de éste; el mundo en el interior de los marcos de dichas representaciones no se confía a la evidencia “automática”, dejando que la “construcción” lingüística se reduzca a una premisa tácita, sino que pide ayuda a la capacidad expresiva de un intérprete. La inmensa mayoría de las representaciones de *Rotten.com* y *Ogrish.com* revela, podríamos decir casi a su pesar, la presencia de un autor, de un “narrador”, delatado por el uso de planos cercanos que tienden al plano corto y hasta al plano detalle, por la exhibición de un enfoque y de una iluminación correctos, por la búsqueda palmaria de un punto de vista privilegiado por medio del cual capturar el horror. Se percibe claramente el esfuerzo, aunque bien ocultado detrás de una estrategia aparentemente objetivante, no importa si consciente o no, de “afilarse”, de “aguzarse” como un arma el horror, a fin de que pueda herir mayormente, para que haga daño más eficazmente: en la Figura I se calculan meticulosamente los espacios llenos y los vacíos para poner en el centro del encuadre la vehemencia temática y cromática del feto, aparte de dramatizar aún más la escena con el particular del metro; en la Figura II al retrato de cuerpo entero se prefiere un marco que reduce la distancia y enfatiza el rostro de la niña, con una expresión diabólicamente pacífica, encuadrado con un plano levemente en picado; la Figura IV cuenta con una simetría del cuadro prácticamente perfecta, que contribuye en gran medida a cargar todo el “peso” de la imagen sobre el cráneo detonado, presentado incluso desde la óptica estética como el cimiento atencional de la representación. Lo repetimos, podría tratarse de particulares formales no planeados con conocimiento de causa por una figura autorial plenamente consciente de las elecciones estilísticas del medio, no obstante, eso no conlleva la caída de ciertos efectos comunicativos en la percepción del destinatario. Conjuntamente, otro elemento que se aleja de una estrategia objetivante, que revela la autoría de segundo grado de la imagen, es la

“firma” que tanto *Rotten.com* como *Ogrish.com* ponen en los bordes superiores o inferiores de sus fotografías. Nos referimos a una declaración de autoría de segundo grado porque los dos sitios Web en examen, al imprimir su nombre sobre las imágenes, reivindican no la paternidad originaria de dichas representaciones, no la realización directa, cosa que sería la autoría de primer grado, sino la recuperación y la exhibición de éstas en un marco unitario, el orgullo de presentarlas al público mundial. La reivindicación de la autoría de segundo grado no hace sino recalcar el papel del “yo” comunicativo, la enunciación que le une a los destinatarios, ensalzada en detrimento del “efecto verdad”, de la ilusión de realidad, colocada en un pedestal para crear un lazo de confianza entre los dos sitios Web y los internautas.

Si nos enfocamos en el enunciado antes que en la enunciación está bien reflexionar sobre el ímpetu “corruptor” de las imágenes, reanudando la distinción entre horror y terror indicada en la segunda macro-sección de la presente labor, “Anatomía del *monstrum*”. Sin duda alguna el valor distintivo de una trasposición del “mal” en imágenes tan aviesamente explícitas, con respecto, por ejemplo, a la lectura de un artículo de un periódico que verse sobre las mismas obscenidades, está representado por la capacidad de tocar los nervios sensibles del horror, de minar la resistencia física del destinatario, postergando la construcción psicológica del terror. Las imágenes fotográficas de *Rotten.com* y *Ogrish.com* afectan primariamente al estómago y sólo en un segundo momento, además no en todos los sujetos, al cerebro y al corazón. En opinión del gran escritor estadounidense Lovecraft, autor de numerosos relatos y novelas de terror y ciencia ficción, el auténtico cuento de “terror cósmico” es absolutamente diferente de la narrativa centrada en el mero miedo físico y en lo macabro natural, en la exhibición despiadada de los “huesos ensangrentados”<sup>476</sup>. En el horror se experimenta más repulsión y asco antes que el escalofrío profundo del “terror cósmico” de Lovecraft, el que se funda en la suspensión de las leyes de la naturaleza, presente desde siempre en el mito. De forma similar, en lo

---

<sup>476</sup> De Turris G., 1998, *Orrori di fine millennium*, Edizioni il Torchio, Roma, pp. 54-56

concerniente a la narrativa de terror, Stephen King, uno de los exponentes más destacados de las novelas thriller, de terror y ciencia ficción contemporáneos, reconoce tres niveles emocionales diversos: el terror es la emoción más fina, la que cautiva a nivel psicológico; luego en un peldaño más bajo se halla el verdadero horror, una emoción un poco menos refinada, por cuanto no es enteramente mental; el tercer nivel es el de la repulsión, una emoción, mejor dicho, una sensación que ya toca sólo el plano físico. Las cuatro imágenes que ilustramos se inspiran en la poética de los “huesos ensangrentados” citada por Lovecraft y en el nivel de la repulsión y del horror acorde a la jerarquía establecida por King: nos hacen *horrere*, etimológicamente hacen que “se nos ponga la piel de gallina”, que “se nos pongan los pelos de punta”, provocan la activación de sistemas de alerta de tipo fisiológico, despiertan las emociones básicas y atávicas del ser humano, aquellas en la cuales siguen repercutiéndose estímulos evolutivos que se remontan a hace decenas de millares de años. En muchos individuos los efectos de tales representaciones, por muy poderosos que sean, no superan el plano sensorial, la mortificación visual perpetrada por lo gore, no inducen pensamientos ulteriores, no estimulan inquietudes más hondas, a veces ni siquiera siguen asustando realmente: la repugnancia, sí, se apodera de nosotros, pero ésta no determina automáticamente, *per se*, el terror, según la acepción específica que hemos venido utilizando. Tanto es así que muchos usuarios, aunque están exhaustos por lo desagradable de esta clase de imágenes, continúan navegando en *Rotten.com* y en *Ogrish.com* casi por inercia, impulsados por una curiosidad que trasciende de la inquietud y se cifra en una pulsión escópica que es un fin en sí mismo, sin terror pero también sin deseo, aparte del de acobardarse y aniquilirse con lo horripilante. Se siente algo parecido a lo que se experimenta en el campo del erotismo a la hora de practicar una sexualidad sin deseo o con un deseo que desemboca en un frenesí compulsivo: paradójicamente la ausencia de deseo sexual y su exceso son síntomas opuestos de la misma idéntica problemática de fondo. El exceso patológico de deseo carnal, una excitabilidad erótica anormal y morbosa, como en el caso de la ninfomanía y

de la satiriasis, ambas comprendidas bajo la categoría de hiperestesia sexual, está causado en realidad por la dificultad o imposibilidad de satisfacer el deseo. Lo mismo dígame de la constante inapetencia sexual, de la carencia total de libido, que nace cuando el sujeto está convencido de no poder satisfacer sus ganas eróticas, debido a las motivaciones más dispares<sup>477</sup>. Tanto el primero como la segunda, tanto el exceso como la ausencia de libido, pues conducen hasta una condición de frustración y fracaso crónico. De la misma manera el consumir continuamente imágenes repulsivas de horror espeluznante en los dos sitios Web mencionados anteriormente lleva a una forma de adicción involuntaria, al ejercicio de una “gimnasia visual pasiva” que se prolonga exclusivamente por la incapacidad de satisfacer la pulsión de *Thanatos*, la exigencia de escrutar el “abismo”. El principio de muerte, el lado negativo del dualismo en que estriba la existencia, nos llama y atrae con su fascinación ambigua y nosotros lo buscamos obsesivamente, pero en vano, sin la esperanza de poder llegar a calmar nuestra sed de *reversum*, de *monstrum*. Esta carcoma nos atormenta y nos aguijonea convinciéndonos a entrar en *Rotten.com* y *Ogrish.com* para observar lo inobservable, para vencer el horror y alimentarnos de éste, poniendo en cuarentena el terror y sus implicaciones psicológico-morales. El *shock* efectivo de estas representaciones icónicas no procede del terror psicológico, sino más bien del hecho de que comportan una cosificación del ser humano, su reducción a la pura corporeidad que comparte con el resto del mundo animal, su envilecimiento en cuanto “cosa” de sangre y carne. La percepción sensorial de tales imágenes se acerca a la inmanencia plena, carente de punto de fuga que proyecte hacia un sentido ulterior, falta de “porvenir”, desprovista de apertura hacia el pasado y el futuro, descrita por Barthes cuando se refiere al significado de los iconos fotográficos: ante las representaciones de los dos sitios Web en análisis, nosotros estamos obligados a recibir la “violencia” del ídolo vacío, que llena nuestros sentidos con su horror eternamente presente, cristalizando las más atroces abominaciones en imágenes-fetiché, inmóviles y contrarias al principio de la

---

<sup>477</sup> Perniola M., 2004, *Il sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino, pp. 122-123

vida. La barbarie traducida en estos iconos, al mismo tiempo llenos y vacíos, ya que no incitan al pensamiento y no alcanzan el nivel del terror, nos arrastra casi siempre hasta el fallecimiento y la descomposición orgánica, tocando así otro punto trascendental de la especulación de Barthes: el *punctum* y el *mortuum*. El continuo *memento mori*, la eterna amonestación acerca de nuestra fragilidad y caducidad, entrañado por el *punctum* y por el *mortuum*, que son presencia melancólica de una ausencia, no puede sino ser amplificado por temas fotográficos tan pregnados del hedor nauseabundo de la muerte. Sin embargo percibir el dolor y el malestar engendrados por el *punctum* y por el *mortuum* significa ya pasar desde el simple horror físico, al cual, dijimos, cabe acostumbrarse y en cierto modo volverse adictos, hasta el terror psicológico, difícilmente susceptible de asimilación compulsiva.



### 5. 3. 7 Averiguación sobre la interacción entre imagen y palabra

Frente a iconos equiparables desde el punto de vista de la “calidad” del horror que representan, es su contexto de enunciación a mutar el carácter de la comunicación. El contexto enunciativo más cercano a las representaciones fotográficas de *Rotten.com* y *Ogrish.com* está constituido por el texto lingüístico de titulares, pies de página y comentarios, los cuales interactúan directamente con la dimensión icónica, esa atinente a los contenidos visuales, verdadera razón principal del interés de los usuarios. En una relación de íntima interdependencia lo icónico y lo verbal pasan a “anclarse” recíprocamente, engendrando un fenómeno semióticamente trascendental: el texto verbal, el lenguaje natural, hace comprensible el visual y viceversa, instaurando una relación entre dos planos semánticos expresivamente distintos. Las palabras ilustran y explican las imágenes tanto como las imágenes ilustran y explican las palabras, en un círculo semántico virtuoso donde la interdependencia funciona como en un juego de espejos que se reflejan mutuamente. Por lo cual es importante volver a enlazar las imágenes con el texto que les acompaña en su sede originaria en la página Web: el título del contenido y el pie de página que lo comenta.

Dichas imágenes fotográficas se insertan en un contexto verbal caracterizado por los rasgos que expusimos en el apartado “Indagación lingüística”. Por un lado *Rotten.com*, que, al gozarse en la repugnancia de lo gore con una actitud sacrílega y sarcástica, emplea un registro vulgar y chabacano muy próximo a la jerga juvenil, un lenguaje punzante y hasta ofensivo, contando con el efectismo y el sensacionalismo, con la ironía, la malicia y la ligereza. Por el otro *Ogrish.com*, que, optando por la sobriedad y la seriedad, evitando el desafío con los usuarios, se limita al mero dato informativo relativo a las monstruosidades exhibidas, se vale de un idioma estándar, de un estilo limpio y formal ajeno a toda expresión malsonante al igual que tendente a adoptar tecnicismos científicos. Se comprueba la contraposición entre el planteamiento riguroso y seriamente informativo de *Ogrish.com* y el acercamiento irreverente, “carnavalesco”, de *Rotten.com*: el

primero procura conseguir credibilidad y prestigio por medio de un lenguaje formal, severo y especialista que ilustra solamente temas iconográficos relativos al horror destructivo; el segundo expresa una mirada curiosa, divertida e irreverente hacia el horror y asimismo hacia lo grotesco y lo extravagante a través de un lenguaje despreocupado, sarcástico e informal, dirigido a escandalizar, sobrecoger y anonadar.

Los títulos de las imágenes, los pies de página y los eventuales comentarios presentes en *Ogrish.com* son “fríos”, en el sentido de que son puramente informativos, denotativos, faltos de cualquier matiz connotativo, de toda sombra de observación subjetivante. El estilo es lacónico, imparcial, lo más posible neutro: nunca las expresiones verbales apuntan a efectos de contraste, sorpresa, alusiones irónicas o desprevenición, sino que buscan la objetividad, la explicación coherente, la contextualización temática y espacio-temporal, la seriedad ilustrativa. Por ello se evita sistemáticamente el tono amigable, el guiño al destinatario, la complicidad íntima, la exteriorización de juicios, apreciaciones y opiniones personales; de la misma manera que se soslaya el uso de recursos réticos para sorprender o cautivar al usuario, se rechaza la divagación, la desviación del tema principal, se expurga toda locución que pueda entrañar sentidos secundarios ajenos a la denotación. Por el contrario, todos los elementos lingüísticos verbales que hacen de contexto a las representaciones fotográficas de *Rotten.com* “arden” de pasión connotativa, aspiran a superar la “pobreza” del dato denotativo, el cual queda relegado a un segundo plano: la comunicación verbal está protagonizada por el planteamiento subjetivante que distorsiona, dobllega, altera y reinterpreta el dato factual. No importa proporcionar informaciones precisas e incontrovertibles sobre las condiciones de captura de la imagen, sobre las circunstancias relacionadas con el tema iconográfico, sino que el fin primordial es “sacudir” al navegante, obligarle a abandonar con brusquedad el código moral y visual impuesto por la moral común. Se quiere crear confianza y familiaridad con los destinatarios, si cabe bajo el signo del *shock*, de la risa sardónica, de la palmada en la espalda como para incitar a mirar, de la bravuconada transgresiva. El comentario arbitrario, aproximativo,

desconsiderado o hasta ofensivo domina indiscutido, la causticidad satura el pacto comunicativo y para perseguirla es lícita cualquier insinuación, indirecta, calambur, palabra jergal, taco o imprecación. El texto añadido a las imágenes muchas veces posee un valor y una función desorientadora, coge desprevenido al usuario ya estupefacto ante el horror del tema retratado, intenta aumentar el desconcierto con la chocarrería y los chistes de mal gusto, desea provocar malestar o contrastar con lo que se podría imaginar leer: la información se sustituye con la sorpresa, el extrañamiento, la desentonación, lo inesperado, la digresión, el humorismo, el sarcasmo, el cinismo, el juego de palabras, la broma, la maldad.

Claro está, sería imposible e francamente inútil analizar todos y cada uno de los iconos fotográficos pertenecientes a *Rotten.com* y *Ogrish.com*, así que nuestra atención investigativa ha de ceñirse a pocos casos significativos. Para guardar cierta coherencia analítica y profundizar las tesis formuladas en el apartado precedente, la interacción entre lo visual y lo verbal de la cual vamos a ocuparnos es la que afecta a las cuatro imágenes examinadas en éste, es decir a la Figura I, la Figura II, la Figura III y la Figura IV. La Figura I y la Figura III son las albergadas en el sitio Web *Ogrish.com*, mientras que la Figura II y la Figura IV se hallan en el sitio Internet *Rotten.com*.

El texto “enlazado” que constituye el titular de la Figura I y justamente el *link* que permite visionarla, si presionado, es: “Feto abortido a resultas de una patada en el estómago de su mujer – 29 de abril de 1995” (Figura 160). Como puede verse, la expresión lingüística es clara y exhaustiva, concisa y a la vez completa, limitándose a transmitir la información sin vehicular significados ulteriores: se utilizan vocablos que no lucen particulares matices comunicativos sino un sabor vagamente técnico y especialístico, se pone de relieve, de manera esquemática, la fecha de publicación del contenido, considerada parte integrante del título, igual de importante que el resto de la formulación lingüística. Una vez que se hace clic en el título/enlace se nos muestra una página en la que, encima de la imagen en formato reducido, inmediatamente después de la repetición del título provisto de fecha, se lee el siguiente pie de página: “Una mujer recibió patadas por parte del marido

durante el altercado. El feto murió y fue necesario extirparlo mediante aborto. Karachi, Pakistán, Abril 2005” (Figura 161). El pie de página no añade prácticamente ninguna información adicional con respecto al titular y a lo enseñado por la misma imagen, de la cual representa una tautología verbal, volviendo a proponer el mismo estilo frío y telegráfico, que llega a sonar casi “rudo” por lo sucinto y descarnado que es.

A la Figura II se accede “pinchando” en el título/enlace “Patho 38” de *Rotten.com*, presente en el primer listado principal de su página de inicio y seguido por la entradilla “Un niño asesinado duerme” [Figura 2 (b)]. Después de hacer clic en el título/enlace podemos observar la imagen en su formato definitivo, en una página que sin embargo no aporta más texto verbal aparte del título y del debido a la maquetación, que por tanto no es relativo a la imagen (Figura 162). Nótese lo críptico, lo oscuro e indescifrable que es el título “Patho 38”: no somos capaces en absoluto de establecer a qué hace referencia éste, podría ser el *nick*, el alias, de quien entregó la imagen al equipo de *Rotten.com*, podría indicar la fotografía número treinta y ocho de un catalogo de fotografías de autopsias, o bien el número podría aludir al número de dirección del depósito de cadáveres en el cual se disparó la fotografía. Además el término *patho* no posee un significado en sí mismo, ya que en los diccionarios de lengua inglés figura sólo como elemento prefijo en palabras compuestas, indicando “padecimiento, enfermedad”, como su correspondiente castellano “pato”. De modo que el título no es ni siquiera correcto desde un punto de vista puramente formal del idioma, lo que no despierta preocupación ninguna en los responsables de *Rotten.com*, los cuales se sienten perfectamente a gusto serviéndose de un registro bajo y jergal. “Un niño asesinado duerme” constituye pues la entradilla colocada debajo del título de la fotografía en la *home page*, encaminada a preparar a los usuarios/navegantes para la visión espeluznante que empiezan a plasmas en su mente. La entradilla, a la hora de relacionarla con el tema de la imagen, adquiere un tono socarrón, dado que, frente al suplicio de este pequeño cuerpo sin vida, que parece ser de una niña, se atreve a considerar que la cara de la supuesta nena masacrada da la impresión de ser la de una

infanta durmiente. Lo que provoca real desazón, profundo malestar en esta afirmación es el contraste crudo entre la imagen dulce y alentadora de un niño que descansa plácidamente en su camita, con una expresión angelical que denota serenidad e inspira benevolencia, y la brutal verdad de los despojos infantiles, “violados” antes por la mano del homicida y sucesivamente por la del especialista en anatomía patológica, acomodados en la helada mesa de una morgue y grotescamente desfigurados, haciendo ardua la posibilidad de asociar al atroz truncamiento de esta joven vida el reposo quieto.

“Imágenes de cuerpos en descomposición de las víctimas del tsunami – 14 de enero de 2005” es el hipervínculo que guía al navegante hasta la Figura III, es su mismo título también, y se encuentra en el subarchivo “Tsunami” del archivo “Accidente” del sitio Web *Ogrish.com* (Figura 163). Cuando se hace clic en dicho título/hipervínculo se pasa a una página que luce seis imágenes en formato reducido, de las cuales la tercera es la Figura III. El conjunto vertical de imágenes está introducido por la repetición del *link*/título en la parte alta, completado por una nota explicativa que reza: “Las fotos del tsunami muestran los cadáveres tumefactos” (Figura 164). El título de la Figura III, y asimismo de las restantes cinco fotografías que se exhiben conjuntamente, es totalmente referencial e ilustrativo por cuanto se limita a describir neutral y desapasionadamente el tema de la imagen, sin participación y sin transparentar ninguna emoción. Incluso el tono de la nota explicativa sigue siendo imparcial y lacónico, sucinto y escueto como el del pie de página de la Figura I, enfatizando el valor documental de la fecha de publicación: no hay asomo de implicación, ni en positivo ni en negativo, ni para cargar las tintas ni para disminuir la gravedad del asunto, ni para dramatizar ni para desdramatizar. No existe ninguna forma de efectismo patente, aunque, la verdad, la misma brevedad y austeridad de la expresión lingüística, con su dosis abundante de objetivismo lapidario, impacta igualmente a los lectores. Puesto que se prefiere que sean las mismas imágenes las que hablan en primera persona con toda su fuerza y autoridad, el lenguaje se depaupera y se reconduce, en la medida de lo posible, a su

función básica connotativa, a su ser índice del referente exterior, sin expresar la intención y la subjetividad del hablante. El horror ha de hablar por sí mismo sin la intervención de comentarios, juicios y opiniones de “terceros” expresados por locuciones verbales.

Por último, la Figura IV pertenece a *Rotten.com* y su título “enlazado” que dirige hasta ésta es “Misión fallida”, dotado de la entradilla “Combatiente asesinado por las tropas americanas”, presentes en la *home page* del sitio Web [Figura 2 (a)]. Al visionar la imagen casi a toda pantalla, tras hacer clic en el título “enlazado”, nos encontramos en un ambiente digital donde, prescindiendo de los usuales elementos de maquetación minimales dispuestos por *Rotten.com*, aparte también de la repetición del título de la imagen y de la “firma” del sitio Internet, en el borde inferior de la fotografía se lee el comentario: “Un rebelde, presumiblemente en Irak, detenido por la bala de un francotirador” (Figura 165). El título “enlazado” de la imagen, pese a su concisión, entraña una gran carga de sarcasmo, dado que se minimiza la gravedad del evento, se asevera de modo reduccionista y eufemísticamente cómico que la misión falló, como si el protagonista del suceso hubiera tropezado con un pequeño inconveniente percance de poca monta, como si la espantosa detonación cerebral del hombre pudiera tranquilamente sintetizarse como un simple plan desbaratado. De manera distinta, la entradilla de dicho título “enlazado” luce un estilo sobrio, connotativo e impersonal, lo que es bastante raro para *Rotten.com*. De hecho, huelga decir que ya en el comentario que se encuentra en la página que alberga la imagen en su formato definitivo el antedicho sitio Web recupera su comunicación irónica, aun si de manera un poco encubierta: sí, porque afirmar que un rebelde fue solamente detenido por una bala es realmente risible, cuando la verdad es que se le saltó la tapa de los sesos, se le reventó la cabeza, haciendo que empezara una “erupción” orgánica como mínimo espeluznante. Queda claro como el uso de la ironía, aunque leve, como en este caso, aplicado a sucesos trágicos y dolorosos de una atrocidad tan desoladora, acrecenta el potencial perturbador del icono, la

magnitud de la desazón del espectador, el vigor desgarrador del horror visual.

### 5. 3. 8 Análisis del componente audio

La página Web es un texto sincrético en que diferentes códigos reunidos, básicamente el lingüístico de los textos escritos, el audio del sonido y el visual de imágenes y diseño, interactúan y se condicionan recíprocamente. Aun así ni *Rotten.com* ni *Ogrish.com* utilizan el canal “transparente” del audio para transmitir informaciones adicionales, caracterizar ambientes digitales, orientar la acción del usuario, marcar ciertos recorridos virtuales o crear unas atmósferas que estimulen la esfera emocional. El audio es “transparente” en el sentido de que viaja en un canal separado con respecto al video y de este modo puede superponerse a la información visual sin “eclipsarla”, sin entrar en conflicto espacio-temporal con ésta. El audio es capaz de completar, enriquecer, modificar e interpretar un mensaje textual o visual, particularmente eficaz es además el plano evocativo de sonidos y músicas, que juega con la dicotomía armonía/contrapunto. La susodicha “transparencia” del canal audio es extraordinaria, pues, porque representa un potencial comunicativo ilimitado con costes enunciativos iguales a cero, esto es, sin monopolizar la atención de los destinatarios, sin imponer su protagonismo en perjuicio de los restantes códigos expresivos, sin menoscabar su eficacia, sin robarles “espacio”. El sonido, el audio cuenta con el poder de vectorizar las imágenes, puede unificar, contextualizar y enmarcar la experiencia perceptiva, puede anticipar, sugerir y crear expectativas, coherentes o disonantes. Existe reciprocidad entre audio y representaciones icónicas, ya que el sonido hace ver la imagen de modo diferente respecto de lo que se observa si ésta es muda, mientras que la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad. El valor añadido es mutuo, el conjunto de visual y auditivo, mediante sincretismo, llega a forjar un elemento único y compacto de significación, que en lo pertinente al valor supera la suma de audio e icónico tomados separadamente. Aunque descuidar semejante manantial semántico, un tan grande arsenal expresivo, difícilmente puede no verse como una pérdida ocasionada por cierto relajamiento de proyectación, hemos de



asumir que se trata de un hábito preponderante en el mundo virtual de la Web. Ahora bien, la elección por parte de los dos sitios Internet en examen de no valerse del audio, ni siquiera como “material de relleno” o fondo sonoro para ocupar los tiempos muertos de la navegación, el no servirse de músicas o sonorizaciones empáticas, anempáticas o dotadas de valor puramente abstracto<sup>478</sup>, puede explicarse como intención de intensificación dramática de la condición perceptiva del destinatario. El silencio absoluto no existe o, por mejor decir, no existe para el ser humano sino como mera abstracción teórica, al igual que el mismo concepto de infinito o de cero absoluto. Incluso en una condición, arduamente realizable, de total ausencia de sonidos en el ambiente exterior, empezaríamos a oír los ruidos internos de nuestro propio cuerpo; con lo cual es más correcto hablar de “sensación de ausencia de sonido” antes que de silencio<sup>479</sup>. Dicho de otra forma, el silencio es él mismo una clase de sonido, no una negación de éste, y por lo tanto su uso representa un recurso expresivo preciso. De modo que *Rotten.com* y *Ogrish.com*, si admitimos que el uso del silencio constituye una estratagema enunciativa deliberada, al no desviar la atención del usuario hacia elementos adicionales, al no someterle a una percepción sinestésica, le deja solo de cara al horror mudo de las imágenes, sin ningún tipo de “banda sonora”. El silencio más total, en lugar de lenificar, amplifica la monstruosidad y la repulsión, acorde a un mecanismo psico-cognitivo que ya se aprecia en muchas obras cinematográficas, inspiradas ciertamente por la inquietud contenida en la angustia silenciosa del lienzo “El grito” de Edvard Munch: justo cuando los espectadores se esperan que una tremenda manifestación sonora rompa el silencio, revelando la destrucción interior del protagonista y desgarrando el alma de quien le sigue en la pantalla, improvisamente cae el silencio, de manera antirrealista y paradójicamente “escandalosa”. O bien el motivo de la ausencia total de audio puede reconocerse en la voluntad firme de no vehicular sentidos ulteriores, de no cargar las imágenes con una emocionalidad subliminal que muchos

---

<sup>478</sup> Chion M., 1998, *L’Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, pp. 46-49

<sup>479</sup> Chion M., 1998, *L’Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, pp. 84-85

interpretarían como artificial y empalagosa, con un patetismo orientado a la pena del drama o a la euforia de la violencia que comprometiera la “objetividad” del icono fotográfico. Si verdaderamente no costaría aplicar este tipo de enfoque al andamiaje teórico y estructural de *Ogrish.com*, a su poética sería y objetivante, por lo contrario el diseño y el planteamiento que animan a *Rotten.com* no se prestan a tales escrúpulos de imparcialidad y deontología icónica. La única presencia mínima de sonido se halla en *Ogrish.com*, a la hora de consumir las filmaciones, los breves vídeos que poseen su audio original, muy “sucio”, de baja calidad y prácticamente adscribible a un genérico ruido de fondo: el efecto verdad<sup>480</sup> está seguramente garantizado, pero aparte de éste no se envían sentidos, informaciones, matices semánticos adicionales reales.

---

<sup>480</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

### 5. 3. 9 Examen de la narratividad profunda

Para Greimas<sup>481</sup> bajo cada texto, tanto si se trata de una imagen, de un libro o de una receta de cocina, puede hallarse un nivel narrativo profundo que explica su desarrollo y sus dinámicas de construcción de una “historia”. Para nosotros la unidad de medida narrativa de referencia útil a fin de obrar una indagación sobre la narratividad profunda de los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, adoptados como muestra, no será la página Web individual o cada uno de los códigos comunicativos considerados aisladamente, por ejemplo el auditivo o el visual, sino el mismo sitio entero, en su índole global de texto sincrético digital que compagina diferentes lenguajes y diversos elementos signícos.

La configuración óptico-espacial de lo que se muestra, de la imagen, de la página Web, desvela inmediatamente también al propio sujeto que muestra, al autor de la imagen, así como facilita informaciones importantes sobre aquel al cual se muestra, al destinatario, al espectador de la imagen o al navegante en Internet. Más cabalmente en cada texto se pueden descubrir unas marcas enunciativas mediante las que se reconstruyen unos simulacros del autor implícito y del lector implícito. Estas dos figuras pueden pensarse como un autor y un lector “modelo”, es decir como instancias comunicativas virtuales, pero activas, constituidas por determinadas competencias lingüísticas y de género, por ciertas actitudes ideológico-culturales, por un preciso bagaje enciclopédico que permiten dar por sentadas muchos conocimientos acerca de la realidad, los cuales son supuestamente comunes al emisor y al receptor del mensaje<sup>482</sup>. Un texto sincrético como el sitio Web organiza lenguajes heterogéneos en una estrategia de comunicación unitaria, o sea estructura marcas sintácticas, semánticas y pragmáticas que forjan cohesión y coherencia, que manifiestan la misma instancia de enunciación, al mismo autor empírico, y, en un

---

<sup>481</sup> Magli P., 2004, *Semiotica*, Marsilio, Venezia, pp. 33-34

<sup>482</sup> Chatman S., 2003, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il saggiatore net, Milano, pp. 24-25

segundo lugar, a su doble textual, al autor implícito o modelo. Paralelamente, el conjunto de experiencias, capacidades interpretativas y acciones prácticas que el sitio Internet presupone e induce en sus lectores/usuarios empíricos, para ser comprendido, descifrado y utilizado según su proyecto creativo, configura al destinatario modelo, al destinatario implícito. La indagación que ya llevamos a cabo acerca del almacén semiótico, de los canales mediáticos, de las convenciones de navegación, de las competencias enciclopédicas y de género relativas a *Rotten.com* y *Ogrish.com* ahora se demuestra trascendental para reconocer pues el perfil básico de sus lectores modelo. Para definir las competencias lingüísticas, visuales, multimedia, temáticas y de género que han de poseer si quieren moverse a gusto por el sitio Web, si quieren entender lo que encuentran escrito y lo que acontece en éste, si quieren ejecutar las acciones que el sitio Internet implica o permite, juzgándolo positivamente y deseando volver a éste. El objetivo es obtener el mayor número posible de características del usuario modelo, del usuario implícito, atado estrictamente al destinatario/navegante empírico: género sexual, raza, edad media, estado matrimonial, nivel de instrucción, procedencia geográfica, idiomas extranjeros conocidos, profesión, clase social, dominio del ordenador, costumbres de navegación, familiaridad con ciertos géneros Web o de otros medios de comunicación, disponibilidad para las transacciones *on line*, etc. Por supuesto no todas estas características serán siempre pertinentes en todos los sitios Internet, sino que algunas que parecerán insólitas para un sitio Web, en cambio serán cruciales para otro.

Del autor y lector implícitos, necesariamente presentes y connaturales a todo texto “narrativo”, es menester distinguir otro tipo de simulacros de la emisión y de la recepción, el narrador y el narratario. El narrador y el narratario, que pueden representarse explícitamente dentro del régimen de la enunciación, son dos papeles que se hallan en el nivel más externo y superficial del texto, que comunican entre sí mismos de modo directo, llamándose e interpeándose con claras señales relativas a un “yo” y a un “tú”. Siempre que se representan concretamente al narrador y al narratario nos encontramos obviamente frente a casos de enunciación enunciada, en que

el acto de la comunicación se pone en escena además de ejecutarse. De modo que el autor implícito, el cual refleja como inevitable consecuencia lógica el lector implícito, posee la facultad de decidir, sobre la base de sus propias estrategias comunicativas, cómo instalar en el texto al narrador y asimismo al narratario, su contrapartida: éstas son las figuras simulacrales que estipulan el pacto narrativo en el interior del texto. Como sabemos gracias a la teoría semiótica de la enunciación, el autor empírico de un texto deja en su superficie un conjunto organizado de rastros o marcas que, juntamente al tiempo y al lugar de la enunciación, revela al autor implícito y al narrador, representado o no, así como indirectamente al lector implícito y al narratario, representado o no. Es importante por tanto estudiar el contrato narrativo entre el autor modelo que crea un simulacro suyo, el narrador, y el lector modelo que igualmente crea un simulacro suyo, el narratario: el contrato narrativo determina el establecerse de un contacto, de una relación de atención, cooperación, confianza. Examinando el contrato narrativo y los medios lingüísticos o semióticos de los cuales puede valerse el narrador, cabe identificar, en el interior de las estrategias narrativas, dos extremos fundamentales: por un lado el planteamiento no pedagógico y distante, que emplea un narrador que hace afirmaciones impersonales y discursos en tercera persona, presentando neutralmente las informaciones; por el otro el acercamiento pedagógico y cercano, que se sirve de un narrador que explica, aconseja, sugiere, busca la complicidad con el narratario, involucrándole en el diálogo.

Pues, ciertamente no cabe creer que autor y lector implícitos, juntos a narrador y narratario, surgen espontáneamente, casi por autogénesis, dado que se trata de instancias ficcionales planteadas por un “demiurgo pantócrator” de la narración, que produce todo el texto en su conjunto. Dicho demiurgo es el autor real, un personaje de carne y huesos, y por tanto, préstese atención, no presente materialmente en el texto y no conocible por medio de los meros datos proporcionados y “negociados” en el pacto narrativo. El autor real activa una particular fisonomía de autor y lector implícitos, que son arquitecturas abstractas de la narración, propone una

determinada relación entre narrador y narratario, decretando si concretar y explicitar la enunciación a través de la representación de los mismos narrador y narratario. Sin embargo el autor real no puede prever con exactitud la recepción efectiva de su texto y del pacto narrativo que conlleva, esto es, no puede saber cuáles lectores reales se aproximarán a su texto, de hecho estos últimos muy a menudo se alejan de la imagen que él se hizo de su propio lector modelo y que ha convertido, como filtro interpretativo de su obra, en la figura del lector implícito. De ahí que el autor real y asimismo el lector real sean aquellos sujetos de carne y huesos que sí comunican a través del texto, pero quedan figuras enigmáticas, “impenetrables” y no susceptibles de identificación segura si no se dispone de más recursos aparte de las marcas textuales inscritas en el texto. Nótese que el autor real, en virtud de las informaciones extra-textuales que generalmente se poseen, es en línea de principio constante, seguro e identificable con una persona real bien precisa, mientras que el lector real en cambio varía continuamente según la suerte del texto, el transcurrir del tiempo, las evoluciones socio-culturales y las variables idiosincrásicas tales como simples cuestiones de gusto personal de los individuos. En otros términos los lectores reales de un texto pueden cambiar considerablemente en cuanto a su número total, a su pertenencia a una época histórica, a su edad, a su carácter, a sus gustos, costumbres, preferencias e ideas.

Por lo que concierne a *Rotten.com* y *Ogrish.com*, la identidad y el carácter de sus autores reales, los cuales no están inscritos en el texto, quedan envueltos en la sombra y no es posible atreverse a formular conjeturas arriesgadas faltas de fundamentos. Sin embargo hay algunos datos aparentemente incuestionables e incontrovertibles, recopilados al examinar las secciones “F. A. Q.” (las que reúnen las preguntas más frecuentes) de los dos sitios Web, sus secciones de contacto y las que se ocupan o tocan el aspecto legal, recopilados también ampliando el radio de análisis al intertexto, al extra-texto, considerando así tanto las informaciones de portales y de enciclopedias Internet como las de sitios Web de estadística relativa al tráfico en la red del tipo de *Alexa.com*.

Con la intención de limitarnos a las noticias más seguras, tales como justamente las estadísticas del sitio Web *Alexa.com*, cabe afirmar que el equipo de *Rotten.com* está ubicado en California, Estados Unidos, probablemente en la localidad “Mountain View”, ya que allí se encuentra su apartado de correo. Sabemos que los miembros del equipo empezaron su actividad a finales de 1996, que a veces compran ciertos contenidos, que son reacios a conceder entrevistas, ya que parece que solamente el periódico “*New York Times*” consiguió obtener una entrevista oficial, que ellos recibieron muchas quejas y protestas, que en diversas ocasiones tuvieron que responder por vía legal a quienes incoaron causa contra éste, que en más de una ocasión se vieron obligados a eliminar ciertos contenidos controvertidos. La cuestión legal arroja luz sobre el mundo del autor real, sobre su contexto de acción y su actitud en su “guerra santa” contrainformativa en el ámbito de los medios de comunicación de masas, aparte obviamente de representar un tema extraordinariamente relevante por sus implicaciones ético-sociales. En el mismo *Rotten.com* la sección “Legal” documenta, con textos y fotografías de los papeles originales relativos a los distintos casos, muchas cartas de intimación a desistir de enseñar ciertas imágenes, enviadas por parte de abogados y bufetes legales [Figura 83 (a), Figura 83 (b), Figura 83 (c)]. A fin de evitar potenciales pleitos el *staff* de *Rotten.com* en varias circunstancias accedió a suprimir ciertos contenidos o a cumplir las peticiones exteriorizadas por sus interlocutores epistolares. La “Mattel Inc.”, la más grande compañía juguetera del mundo, se enteró de que muchas personas que buscaban en línea sus productos acababan erróneamente en las páginas de *Rotten.com* que exhibían cadáveres y decapitaciones: esto acontecía porque el equipo del sitio Web había registrado y enlazado a la página de inicio de *Rotten.com* un dominio “matell.com”, muy parecido evidentemente al nombre de la famosa empresa constructora de juguetes. Al final la “Mattel Inc.” y el sitio Internet establecieron que la primera no demandaría al segundo a condición de que este último le cediese el dominio que fue motivo de malentendidos entre los navegantes. En dos ocasiones diversas unos abogados escribieron haciendo

constar que los rostros de ciertas clientes suyas fueron superpuestos mediante fotomontaje a los cuerpos de mujeres que realizaban acciones como mínimos “opinables” en el apartado del sitio Web dedicado a los ganadores del concurso “El polvo del mes”. Nuevamente las imágenes del concurso “El polvo del mes” suscitaron una gran polémica con otra grande corporación americana, la “Coca-Cola”, cuando se enseñó la fotografía de una modelo con una botella de vidrio de Coca-Cola, justamente, casi completamente insertada en su recto: los miembros del equipo de *Rotten.com*, de cara a las quejas de la empresa americana, que quería que la imagen fuera inmediatamente suprimida, intentó objetar que la marca del producto era sustancialmente invisible, pero fue necesario eliminar la imagen. Se exigía que se eliminaran dichas imágenes y el equipo de *Rotten.com* respondió positivamente, suprimiendo las fotografías. Otra dificultad surgió en el momento en que a manera de broma, acorde a su índole, en la página de inicio de *Rotten.com* apareció la clasificación “nivel Disney”, lo que quería significar que los contenidos del sitio Web eran totalmente inofensivos a la par que unos dibujos infantiles. Entonces el Consejo del Asesoramiento acerca del Software Recreativo (“*Recreational Software Advisory Council*”, abreviado con el acrónimo “RSAC”) protestó aseverando que *Rotten.com* había infringido los términos del contrato de clasificación de los contenidos. Los miembros del equipo del sitio Internet sencillamente hicieron presente que jamás se adherieron a ninguna clase de contrato y que no estaban interesados en los sistemas de clasificación. En cambio el equipo de *Rotten.com*, pese a que afirmó que era imposible determinar la verdad, con tal de evitar el inicio de una acción legal, sí eliminó la fotografía de una persona que se suicidó yaciendo en los raíles en espera del tránsito del tren, porque un abogado en una carta alegó que sus clientes reconocieron al suicida como su sobrino. Igualmente se suprimió una serie de diecisiete viñetas paródica que se referían a Dilbert, personaje de cómic cuyos derechos pertenecen a la empresa “United Media”, la cual amenazó con entablar un pleito si no se quitaban dichas viñetas que retrataban a su protagonista en aventuras homosexuales, en acosos sexuales y discusiones



racistas. De manera distinta, parece que frente a la amenaza de demanda expresada por la empresa de confección “Burlington Coat Factory”, la cual quería que su nombre desapareciera de un listado patentemente irónico albergado en *Rotten.com*, que enumeraba a los potenciales responsables de la masacre del instituto Columbine, el sitio Web no aceptó la petición de la empresa (en realidad no se conoce el épilogo del asunto por cuanto en la sección “Legal” de *Rotten.com* éste no se desvela). Pues no se corrió ningún peligro de denuncia cuando un representante de la “Anti-Defamation League” (“Asociación Anti-Difamación”), que se ocupa de luchar contra los prejuicios y el odio hacia los semitas, envió una carta pidiendo que se pudiera por lo menos discutir acerca de una imagen en la cual se veían ciertos muñecos de masa que supelementalmente recordaban el aspecto de las víctimas del holocausto. Del mismo modo no se procedió a presentar demanda contra el sitio Web en la disputa concerniente a las imágenes de “gatitos bonsái”, lo que indujo el *staff* de *Rotten.com* a no eliminar las susodichas imágenes: la “Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals” (“La Sociedad Real para la Prevención de la Crueldad contra los Animales”), no obstante el saber que las representaciones con los pequeños gatos eran producto de la fantasía, escribió a la dirección del sitio Web apuntando que se habría podido impulsar a muchos sujetos a emular lo retratado en aquellas imágenes, cosa que debería conllevar una mayor atención a la hora de exhibir ciertos contenidos. En otro caso *Rotten.com* publicó una imagen de un muñequito de masa que ardía “vivo” en un horno, mirando con una expresión melancólica a sus compañeros ahí fuera, ya cocidos: ello provocó la reacción legal de la empresa alimenticia “Pillsbury”, que reivindicaba los derechos de autor de aquel muñequito considerado demasiado parecido a su mascota, y que efectivamente consiguió que *Rotten.com* eliminara la antedicha imagen, para no afrontar un juicio. Los autores de *Rotten.com* asimismo tuvieron que ceder ante las peticiones de la compañía de tarjetas de crédito “Mastercard” cuando ésta indicó que el sitio Web hacía una parodia de su campaña publicitaria que infringía el *copyright* y que por consiguiente debía suprimirse. La infracción del *copyright* también

fue el origen de la controversia entre el equipo de *Rotten.com* y la celebre empresa cinematográfica y de entretenimiento televisivo “Twentieth Century Fox”: su famosa serie de dibujos animados para la televisión “Futurama” fue parodiada en versión pornográfica y claramente los responsables del sitio Web aceptaron eliminarla para no emprender una batalla legal desigual. Al margen de cada caso de intimación a desistir de enseñar ciertas imágenes, los problemas legales más serios y comprometidos para los autores de *Rotten.com* se presentaron en la temporada de finales de junio de 2005. En la tarde del día 22 de junio del mismo año la sección “Las fauces abiertas” del sitio Web, básicamente su editorial, en el cual el equipo expresaba sus opiniones y reflexiones, fue censurada y hecha invisible para los navegantes, debido a que no cumplía los requisitos del nuevo sistema gubernamental de recogida de datos personales relativo a la distribución de la pornografía. Especificadamente no se acataban los modelos gubernativos de verificación de la edad de los usuarios antes de permitirles el consumo de contenidos de materia pornográfica, conforme al apartado 2257 del código penal estadounidense. Por lo cual todos los artículos fueron eliminados y los autores de *Rotten.com*, como protesta, sustituyeron el título de la página de la sección incriminada con un comunicado que lamentaba la promulgación de la ley gubernativa, introducido por el siguiente *banner*: “Censurado por el gobierno de los Estados Unidos”. Sucesivamente, en enero de 2006, la sección “Las fauces abiertas” volvió en línea con algunos artículos que seguían siendo no publicables y con otros considerablemente corregidos. Igualmente el día 24 de junio de 2005, exactamente dos días después de la censura de “Las fauces abiertas”, el gobierno federal ordenó que se suprimiera incluso otra sección del sitio Web, “El polvo del mes”, junto al contenido de muchas páginas secundarias, a causa de insuficientes medidas de control de los datos personal y de la efectiva mayoría de edad de los navegantes. Al publicar la noticia de la eliminación de la sección, los autores de *Rotten.com* criticaron ásperamente a los partidarios del presidente de Estados Unidos George W. Bush y del procurador general del estado Alberto

Gonzales durante su administración, por permitir de este modo la autorización de la censura.

Pasando pues a considerar la identidad del autor o de los autores reales de *Ogrish.com*, los que quedan fuera y más allá del texto verdadero, cabe afirmar, acogiéndonos una vez más a las informaciones más fiables presentes en el sitio Internet y asimismo a las estadísticas de *Alexa.com*, que el equipo incluye también a individuos procedentes del campo médico, paramédico, policial o legal, que está colocado en Holanda, se vale de servidores estadounidenses, se muestra más disponible para quienes quieran contactar con ellos de forma escrita y que se vió obligado a defenderse de acusaciones en ámbito legal. De manera distinta con respecto a *Rotten.com*, somos capaces en este caso de proporcionar un nombre y un apellido concreto con los cuales localizar con precisión al inventor, fundador y principal gestor de *Ogrish.com*, el cual corresponde a la persona de Dan Klinker, ciudadano holandés. Además, podemos localizar otro importante representante de *Ogrish.com*, uno de sus colaboradores más activos, gracias al valioso contributo de una página Web cuya dirección digital es: “<http://www.ogrishmovie.com/>”. El objetivo de esta página Internet es nada menos que informar, documentar, ilustrar el proceso creativo y laboral que existe tras el proyecto de rodar una película independiente justo sobre *Ogrish.com*, gratuita y dirigida sobre todo a la audiencia Web. El documental que está en vías de realización, titulado “Ogrish The Movie”, se propone estudiar el ascenso de los medios de comunicación no censurados, arrojar luz acerca de la creciente curiosidad por la muerte y de la red de sitios Web *underground* que tratan lo gore. Es realmente elocuente y significativo el que la historia del solo sitio Internet *Ogrish.com* se tome como emblema de los nuevos medios no censurados al igual que de los sitios Web gore, constituyendo el centro de una larga conversación y reflexión sobre el modo en que la muerte afecta a nuestras vidas. Pues bien, en la sección de este sitio Web que se ocupa de enseñar al reparto de la película y a los personajes involucrados en el rodaje, se cita y se muestra la fotografía de diferentes foreros miembros de la comunidad virtual de *Ogrish.com*, de

bandas musicales, de periodistas, de investigadores y especialistas de la comunicación. Entre todas estas figuras es relevante para nuestra averiguación relativa a la determinación de los autores reales la presentación de Hayden Hewitt, a título de copropietario de *Ogrish.com* durante su apogeo de popularidad. Se informa de que Hewitt publicó una amplia selección de imágenes y vídeos muy gráficos en el el sitio Web y de que en el pasado habló abiertamente en los medios de comunicación de masas tradicionales para defender el valor de los vídeos “subidos” a la red por usuarios particulares, así como para discutir de la censura en general. Como para *Rotten.com*, de la misma manera hemos de tener en cuenta el aspecto legal que concierne a *Ogrish.com*, por la cuantía de datos que facilita acerca del autor y de la realidad en la que éste debe bandearse, y por la envergadura del tema desde el enfoque ético-social. En *Ogrish.com* no existe una sección del sitio Internet que ilustra casos judiciales de cierta importancia, como en *Rotten.com*, sin embargo muchos periódicos digitales se hicieron eco de las diatribas legales o mediáticas a las que el sitio Web tuvo que enfrentarse. Por ejemplo, durante el verano de 2004 *Ogrish.com* fue el blanco de los ataques de hackers surcoreanos, después de que éste “subió” a la red el vídeo de la ejecución por decapitación del misionero cristiano y traductor surcoreano Kim Sun-II. Cuando asimismo aparecieron en *Ogrish.com* imágenes y vídeos que retrataban las consecuencias del atentado del 11 de marzo de 2004 en Madrid, en la estación de Atocha, se exigió el bloqueo y la supresión del sitio Web en toda España, aunque las órdenes no se aplicaron, no se cumplieron. Indudablemente más grave fue la intervención del grupo oficial alemán de vigilancia en Internet llamado “Jugendschutz.net”, el cual en agosto de 2005 contactó con la compañía de telecomunicaciones “Level 3 Communications” y consiguió bloquear su dirección IP en Alemania. Puesto que diversos proveedores de servicios de internet se conectaban a través de la “Level 3 Communications”, ahora bloqueada, muchos más países fuera de Alemania se vieron también afectados por este bloqueo, entre los cuales Holanda, Francia, Polonia, Italia y Suiza. El grupo alemán de protección al menor (“Jugendschutz”) decretó

que el proveedor había violado la legislación alemana en materia de verificación por parte de los sitios Internet de la edad de los visitantes antes de garantizarles el acceso a contenidos para adultos. Por su parte los responsables de *Ogrish.com* publicaron en su página de inicio un comunicado con el cual informaban de que el gobierno alemán intentaba censurarles y de que no sólo en Alemania se impedía el acceso a los usuarios, sino también en Holanda, Francia, Polonia, Italia y Suiza, por utilizar el mismo proveedor de servicios de Internet. Se explicaba que dicha acción era una censura injusta y no justificada, que todo lo que se ve en *Ogrish.com* no es más que la realidad desagradable presentada sin sesgos. Se continuaba diciendo que nadie está obligado a mirar semejante material y que además el sitio Web dispone de una página introductoria que advierte acerca de la naturaleza del sitio Internet, además de exigir a los visitantes que declaren su mayoría de edad. El comunicado invitaba a reflexionar sobre el hecho de que es primordialmente responsabilidad de los padres evitar el acceso de los menores a contenidos para adultos y que existe mucho *software* para ayudar a dichos padres en esta tarea. Se afirmaba que la población ha de decidir si visitar o no *Ogrish.com*, no el gobierno, de modo que, frente a una Alemania que procuraba detenerles de todos los modos posibles, obviamente el equipo lucharía contra aquellas acciones legales ridículas. No obstante, prescindiendo de la disputa con la “Jugendschutz”, notables datos e informaciones relativos a la identidad de los autores reales de *Ogrish.com* y a su vida en el mundo extratextual son facilitados por un artículo de la versión digital del principal periódico económico-financiero del Reino Unido, el “*Financial Times*”, uno de los más antiguos, acreditados y leídos del mundo. En ese artículo, titulado “*Shock and gore*”, firmado por James Harkin y publicado el 13 de enero de 2006, se escribe de la extraordinaria rapidez con la cual *Ogrish.com* publica vídeos e imágenes de sucesos trágicos o bélicos recién anunciados por las cadenas televisivas, las cuales se limitan a “aludir” visualmente a los sucesos. Muy frecuentemente *Ogrish.com* es el primero o uno de los primeros y únicos sitios Web que “suben” a la red vídeo integrales de decapitaciones,

asesinatos y masacres, hasta tal punto que ciertos corresponsales de la prensa han tomado el hábito de controlar a menudo la *home page* del sitio Web para estar siempre al tanto de los últimos hechos. James Harkin, el escritor del artículo del “*Financial Times*” digital, descubrió que *Ogrish.com* ya se había convertido en un éxito *underground*, en el referente más autorizado incluso para sus detractores en el ámbito de los medios de comunicación políticamente correctos y de las asociaciones de defensa al menor. Harkin cuenta que muchas organizaciones y empresas, incluyendo al mismo “*Financial Times*”, impiden a los empleados acceder a *Ogrish.com* y a otros sitios Web parecidos. Él sostiene que una de las razones de la infamia del sitio Internet debe buscarse en la dificultad exasperante de localizar a sus gestores, la misma que encontró el periodista para conseguir una entrevista con el autor Dan Klinker, del cual no se conoce el aspecto siquiera: después de meses y meses de envíos de correos electrónicos y de citas saltadas con sus colaboradores, Harkin contactó con Klinker a través del mismo sitio Web *Ogrish.com*, obteniendo como resultado una entrevista escrita vía e-mail. Klinker explicó que durante tres años fue totalmente absorbido por la gestión del sitio Internet, actualizándolo a diario, con la ayuda de cinco empleados a jornada completa ubicados en lugares diferentes del mundo, de reporteros ocasionales, de colaboradores *freelance* y de “subidas” a la red por parte de particulares. Muchos colegas suyos eran personas que habitualmente tenían que afrontar por motivos laborales la materia ilustrada en el sitio Web, tales como policías, médicos y paramédicos. Cuando los contenidos se filmaban privadamente, *Ogrish.com* recurría al pago de éstos a cambio de la cesión de los derechos de autor, previa declaración firmada de estar en posesión de todos los permisos relativos a los mismos contenidos. A partir de la guerra en Irak aumentaron vertiginosamente las descargas de los contenidos: entre los más descargados se cuentan el vídeo de la brutal decapitación de Nick Berg, un contratista americano, en el año 2004, que alcanzó la cifra de quince millones de descargas, el vídeo de la ejecución del reportero del “*Wall Street Journal*”, Daniel Pearl, en el año 2002, y la decapitación de un soldado ruso

en Chechenia, en abril de 2006. Acorde a lo dicho por Klinker, *Ogrish.com* usa sofisticados programas informáticos para monitorizar constantemente los sitios Web de los terroristas islámicos y los americanos de los llamados “caza-terroristas” detectando si existen combinaciones de ciertas palabras clave y archivos vídeo o de imagen. Harkin refiere que Klinker asevera no disfrutar al mirar las imágenes macabras en su sitio Web, mientras que efectivamente algunos visitantes tienen una curiosidad morbosa y desagradable. Dijo el autor real de *Ogrish.com*: “Por supuesto tenemos algún que otro trastornado que de verdad se regodea con las escenas gore, pero la mayoría de las personas son ordinarios seres humanos civilizados. Sabemos con certeza que hay más personas interesadas en este tipo de material de lo que cabría pensar. Soprendentemente, el treinta por ciento de nuestra audiencia se compone de mujeres”. Harkin cree que, sea cuál sea su visión política, *Ogrish.com* no tiene ningún reparo en mostrarnos nuestros mismos soldados muertos, a diferencia del tabú imperante en los medios de comunicación clásicos según el cual es lícito enseñar a los muertos del enemigo, pero no a los de nuestro bando. Klinker afirma darse cuenta de que la publicación de las decapitaciones perpetradas por los fundamentalistas islámicos podría interpretarse como herramienta de propaganda a favor de los terroristas, y por eso *Ogrish.com* intenta limitar el valor propagandístico de dichos vídeos cortando todas las invectivas contra el Occidente: para comprender en profundidad la mentalidad extrema de estos guerrilleros es importante ver con todo lujo de detalles de qué son capaces. La última mención de algo interesante para la descripción de la identidad del autor o de los autores reales de *Ogrish.com* se halla en la observación de que el sitio Web parece gestionado sobre todo por europeos, aunque éste tenga sus servidores en Estados Unidos, donde puede valerse de la generosa protección constitucional de la libertad de expresión.

Por otra parte, en lo concerniente a los lectores, navegantes o destinatarios reales, es posible adquirir una considerable cantidad de informaciones, gracias a los datos relativos a los usuarios otorgados por la empresa de estadística “*Alexa Internet Inc*” y a los foros de discusión, modalidad

asincrónica de comunicación mediada por ordenador con la que las conversaciones quedan memorizadas por mucho tiempo y que en este caso son públicamente accesibles sin la obligación de registrarse. A diferencia de *Ogrish.com*, que alberga en el interior de su estructura unos foros a los que cabe recurrir para sacar noticias valiosas acerca de la identidad y de los usos de los navegantes, *Rotten.com* no se preocupa de integrar en su espacio digital unos foros oficiales, así que hace falta visionar secciones del sitio que constituyen una forma más indirecta y menos fiable para conseguir informaciones: “Rotten diario”, “Postales de un penique” y “Cuchillos de carnicero”. Pero más provechoso resulta incluso buscar autónomamente en el extra-texto de la red, en el resto del *World Wide Web*, comunidades virtuales que debaten y son consumidoras habituales de su oferta de contenidos: lo que, la verdad, es mayormente laborioso y dispersivo, por cuanto además se trata de una búsqueda aplicada a interacciones verbales no centradas exclusivamente en el sitio Web en análisis y no focalizadas únicamente en el argumento de nuestro interés.

En la práctica las herramientas de recogida de informaciones útiles acerca de la identidad, las actitudes y las preferencias de los usuarios son la consulta de la base de datos garantizada por la dirección electrónica “<http://www.alex.com/>” y el análisis de las conversaciones verbales de los sobredichos foros conducido en calidad de *lurker* (“acechador agazapado”). El término “*lurker*” es un tecnicismo informático que designa el peldaño más bajo de la escala jerárquica social de una comunidad virtual, ya que indica a aquel que no contribuye a la vida de la comunidad, sino que se limita a leer los mensajes “colgados” o “posteados” por otros miembros como si fuera un *voyeur* digital, un parásito silencioso de la comunicación. En cuanto *lurker*, el planteamiento adoptado es el observativo etnográfico, porque relativo a una determinada subcultura de Internet, que no hace explícito el papel del investigador, es más, disimula su misma presencia: cosa que permite no interferir en las dinámicas comunicativas y relacionales “naturales”. La protección concedida por la red con respecto al anonimato y al que por ésta no pasan muchas de las señales de *status* y de rol que condicionan



fuertemente las relaciones interpersonales (rasgos físicos, edad, forma de vestir, acento en el habla), favorece la reducción de las barreras psicológicas y socio-culturales. Por otra parte la incapacidad de enviar las señales no verbales, la mímica, la proxémica y la quinésica, entraña la pérdida de un aspecto importante de los procesos de comunicación y puesta en común de las significaciones. Dejemos al margen ahora, pero sin desatenderla, la diatriba relativa a la supuesta “riqueza” o “pobreza” de la comunicación mediada por ordenador, con lo que conlleva en el plano de la certificación de la identidad de los navegantes más allá de la máscara del *nickname* o *avatar*, verdaderos *alter ego* que los sujetos emplean para satisfacer sus deseos camaleónicos de transformismo. Bajo el punto de vista de la calidad de las informaciones recolectadas por medio del análisis de la comunicación en la red, es importante considerar que el sello de la “invisibilidad” que marca la comunicación social, o sea la sensación de informalidad, lejanía y no compromiso directo con los demás miembros, se traduce en una gran disponibilidad emotiva de cada cual a afrontar con entrega hasta temáticas complejas y delicadas. Algunos estudiosos sostienen en cambio que las comunidades virtuales, por basarse en individuos relativamente homogéneos en lo pertinente a las características socio-culturales y ya portadores de intereses comunes, tienen dificultad para poner en entredicho sus propias especificidades. Lo que, pues, puede transmutarse en una menor riqueza social y cultural, dado que lo que realmente se debate es de todos modos sólo lo que es compatible y coherente con los valores en auge dentro de la comunidad. Según este enfoque, en el interior de los grupos virtuales los argumentos más que discutirse, se cultivan de manera circular<sup>483</sup>. Prescindiendo de tales disquisiciones, el valor de nuestras observaciones etnográficas en los foros es de reputarse de espectro reducido, y las informaciones obtenidas son sólo en parte representativas del conjunto de los usuarios de los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*. La razón es achacable al que no entraba en nuestras posibilidades organizativas y técnicas, así como no resultaba conforme con nuestras aproximaciones teóricas y

---

<sup>483</sup> AA. VV., 2004, *e-Research – internet per la ricerca sociale e di mercato*, Di Fraia G. (edición de), Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 198-201

metodológicas, emplear instrumentos cuantitativos de investigación, tales como, por ejemplo, la grabación automática de los datos de navegación, el uso de *people-meters* o incluso la administración de cuestionarios a una muestra extraída por el universo de referencia de manera tal que presente datos extensibles y generalizables al mismo universo. No obstante, el planteamiento cualitativo, orientado hacia el paradigma humanista-interpretativo en vez de hacia la consecución de resultados generalizables, pone de manifiesto unas variables socio-demográficas, de consumo mediático y de perspectiva psico-cognitiva relevantes, contando de todas formas con el respaldo de la estadística de “*Alexa Internet Inc.*” también.

Al consultar los datos relativos a la audiencia de *Rotten.com* y *Ogrish.com* que se encuentran en la dirección Web “<http://www.alexacom/>”, emergen ciertas diferencias considerables. Hay que tener presente que el modelo del navegante-visitador medio de Internet corresponde al perfil de un hombre blanco occidental, con una edad comprendida entre los dieciocho y los cuarenta y cinco años, que ha conseguido por lo menos el bachillerato, el título que certifica el haber recibido la enseñanza secundaria o media. Es menester atender a esto y asimismo lo es el no pasar por alto el hecho de que los datos de la empresa “*Alexa Internet Inc.*” fueron puestos en entredicho por muchos organismos acreditados, los cuales no pudieron por menos de encontrar errores macroscópicos en más de una ocasión. Pues, según “*Alexa Internet Inc.*” el distrito de usuarios de *Rotten.com* está compuesto sobre todo por individuos jóvenes de edad comprendida entre los dieciocho y los veinticuatro años, de sexo masculino, que por lo menos han cursado, completándolo o no, el ciclo de estudios de enseñanza secundaria, sin hijos, los cuales acceden al sitio Web desde casa o desde el instituto escolar. En comparación con el perfil del navegante medio universal, el segmento de edad correspondiente a 18-24 años está excepcionalmente sobrerrepresentado, el segmento 25-34 años está normalmente representado, y luego, infrarrepresentados de manera progresivamente ascendente, se encuentran los segmentos 35-44 años, 45-54 años, 55-64 años y 65+ años. Los hombres están extraordinariamente

sobrerrepresentados, a diferencia de las mujeres, muy infrarrepresentadas. Los individuos sin bachillerrato o título equivalente, junto a los que asistieron por lo menos un par de años al ciclo de estudios de segunda enseñanza, están muy sobrerrepresentados; por el contrario los individuos con bachillerato están un poco infrarrepresentados y los con títulos universitarios están notablemente infrarrepresentados. En cuanto al tener o no tener hijos, los que los tienen están infrarrepresentados, mientras que los que no los tienen están sobrerrepresentados. En lo concerniente al lugar desde el cual se efectúa el acceso, aquellos que lo hacen desde casa están sobrerrepresentados, los que lo hacen durante el trabajo están infrarrepresentados y los que lo hacen desde el instituto escolar están un poco sobrerrepresentados. El 29% de los usuarios accede desde Estados Unidos, el 29,31% de los mismos utiliza como término de consulta en el buscador para encontrar la página de inicio del sitio Web la palabra “rotten”. El *bounce rate*, la “tasa de rebote”, es decir la tasa de usuarios que abandonan el sitio Internet tras ver una sola página suya, es igual a 43,3%. Se confirma que *Rotten.com* es muy conocido en Estados Unidos y es popular también en Letonia. Los visitantes del sitio Web pasan mediamente 18 segundos en cada página y un total de cinco minutos durante la visita general. En la sección “F. A. Q.” de *Rotten.com* el equipo responsable asevera que registra una cantidad de tráfico igual a quince millones de clics por día, equivalentes aproximadamente a doscientos cincuentas mil navegantes por día, lo que no corresponde en absoluto con los datos disponibles en la dirección Web “<http://www.alex.com>”, aun si es verdad que tampoco en ésta es posible obtener informaciones ciertas acerca del público diario efectivo del sitio Web. Cuando se le pregunta al equipo de *Rotten.com* la cantidad de tráfico que registra, éste contesta que el sitio Internet alcanza aproximadamente los quince millones de clics por día y alrededor de doscientos cincuentas mil individuos por día, lo que es sinceramente una locura, si se tiene en cuenta que acorde a los datos de afluencia Web *Rotten.com* es supuestamente más popular que el sitio Internet del periódico “*New York Times*”. Pues bien, cabe decir que existe

una especie de barrera generacional en la audiencia de *Rotten.com*, ya que los jóvenes son la inmensa mayoría de sus visitantes y los individuos de edad mayor van desapareciendo progresivamente a medida que aumentan los años de edad. Asimismo la variable sexo es determinante y muestra una contraposición neta entre hombres y mujeres, por cuanto *Rotten.com* parece ser un sitio Internet predominantemente “para varones”, contrario a los “gustos” femeninos. En cambio el grado de instrucción de los navegantes es más cercano a los índices del visitante medio de Internet, pese a que se nota cierta tendencia hacia un bajo perfil de estudios, lo que se presta a una miríada de interpretaciones, como, por ejemplo, el desarrollo de algunas comezones morbosas en los sujetos menos eruditos o la ausencia en éstos de determinados prejuicios intelectuales que alejan de ciertos contenidos. De manera distinta, el hecho de poseer o no hijos no sorprende y es directa consecuencia de la variable edad, puesto que cada vez más difícilmente los individuos más jóvenes generan o pueden mantener prole. Es perfectamente coherente con la naturaleza escabrosa de los contenidos proporcionados por el sitio Web la sobrerrepresentación de los individuos que efectúan el acceso a *Rotten.com* desde su hogar, lugar privado, íntimo y no expuesto a las miradas de terceros que podrían juzgar muy negativamente el que se observen ciertos contenidos. Tampoco extraña el hecho de que el 29% de los navegantes acceda desde Estados Unidos, dado que el sitio Web es americano, ni el que 29, 31% de éstos utilice la palabra “rotten” para buscar el sitio Internet en cuestión, opción más obvia e intuitiva. La tasa de rebote de los usuarios es más bien alta, cosa que teóricamente constituye un factor negativo, visto que se supone que el usuario abandona inmediatamente el sitio Web porque no le agrada el ambiente virtual al cual llegó. En realidad se sabe que es preciso hacer más consideraciones y adquirir más datos, porque una alta tasa de rebote puede ser señal de un gran número de usuarios fidelizados y constantes, que por tanto no necesitan navegar más en el sitio Web debido a que ya lo conocen perfectamente y desean ver solamente la última actualización. Por lo cual puede que *Rotten.com* produzca repugnancia en la mayoría de los nuevos usuarios, que entonces

huyen rápidamente, o que, al contrario, la mayoría de sus usuarios sean unos “asiduos” en búsqueda de nuevos contenidos. De hecho una navegación media por el sitio Web de cinco minutos de duración hipotéticamente no demuestra una “desbandada” de visitantes horrorizados, aunque es verdad que tampoco explica la conducta de un “aficionado” que quiere ponerse al tanto de las aportaciones más recientes.

Conforme a la estadística presentada por “*Alexa Internet Inc.*” incluso la audiencia de *Ogrish.com* está formada principalmente por individuos jóvenes de edad comprendida entre los dieciocho y los veintecuatro años, de sexo masculino, que por lo menos han cursado, completándolo o no, el ciclo de estudios de enseñanza secundaria, sin hijos, los cuales, a diferencia de *Rotten.com*, acceden al sitio Web exclusivamente desde casa y no también desde el instituto escolar. Trazando un parangón con el perfil del navegante medio universal, el segmento de edad correspondiente a 18-24 años está excepcionalmente sobrerrepresentado, el segmento 25-34 años está sobrerrepresentado, pero en menor medida, los segmentos 35-44 años y 45-54 años están infrarrepresentados de manera casi igual, el segmento 55-64 está asimismo infrarrepresentado, aunque de modo menor, y finalmente el segmento 65+ años está casi normalmente representado. Los hombres están sorprendentemente sobrerrepresentados, a diferencia de las mujeres, considerablemente infrarrepresentadas. Los individuos sin bachillerrato o título equivalente y con bachillerato o título equivalente están normalmente representados, los que asistieron por lo menos un par de años al ciclo de estudios de segunda enseñanza están muy sobrerrepresentados, mientras que por su parte los individuos con títulos universitarios están notablemente infrarrepresentados. Los sujetos que tienen hijos están infrarrepresentados, mientras que los que no los tienen están sobrerrepresentados. El acceso efectuado desde casa está sobrerrepresentado, los efectuados desde el lugar de trabajo y desde el instituto escolar están infrarrepresentados. El 36% de los usuarios accede desde Estados Unidos, el 9,46% de los mismos utiliza como término de consulta en el buscador para encontrar la página de inicio del sitio Web la palabra “ogrish”. El *bounce rate*, la “tasa de rebote”, es

decir la tasa de usuarios que abandonan el sitio Internet tras ver una sola página suya, es igual a 51,3%. Se declara que *Ogrish.com* es muy conocido en Estados Unidos y es popular también en Canadá, Eslovenia y Suecia. Los visitantes del sitio Web pasan mediamente 57 segundos en cada página y un total de seis minutos durante la visita general. A pesar de que en la sección “F. A. Q.” de *Ogrish.com* se afirma que el número de visitantes, como promedio diario, oscila entre los 150.000 y los 200.000, y puede alcanzar la cifra asombrosa de 700.000 en casos excepcionales, los datos exhibidos en la dirección “<http://www.alex.com/>” no permiten llegar a una conclusión clara relativa al número de usuarios diarios, aunque parecen contradecir las cifras mencionadas arriba. Ante todo señalamos que la barrera generacional encontrada en *Rotten.com* entre jóvenes y personas de mediana edad o incluso mayores, la cual hace que los primeros frecuenten numerosos el sitio Web, mientras que los segundos estén prácticamente ausentes, se halla sustancialmente inmutada en *Ogrish.com*, donde los sujetos de treinta y cinco años para arriba tienden a desaparecer. Asimismo hombres y mujeres están radicalmente divididos en relación con el seguimiento de *Ogrish.com*, en el cual escasean los usuarios de sexo femenino y abundan de modo abrumador los usuarios de sexo masculino. Igualmente el grado de instrucción de los navegantes de *Ogrish.com* corresponde mediamente a un individuo con un perfil de estudios más bien bajo, aunque más alto que el del navegante medio de *Rotten.com*: efectivamente, si los dos sitios Web lucen una igual representación de personas con títulos universitarios o que cursaron por lo menos un par de años del ciclo de estudios de segunda enseñanza, de manera distinta en *Ogrish.com* los sujetos sin bachillerato y con bachillerato están normalmente representados, mientras que en *Rotten.com* los usuarios sin bachillerato están muy sobrerrepresentados y los usuarios con bachillerato están un poco infrarrepresentados. De modo que, si *Ogrish.com* también posee un público mediamente joven y masculino, al igual que *Rotten.com*, en cambio, con respecto a este último, cuenta con una audiencia más instruida, lo que podría ser consecuencia de la comunicación más seria e informativa

organizada por el primer sitio Internet, que posiblemente atraiga a “clientes” con intereses más “elevados” y movidos por motivaciones diferentes de la simple curiosidad básica o morbosa. Debido a que se trata de una variable íntimamente conexa con la edad, la circunstancia de tener o no hijos no presenta discrepancias apreciables en el distrito de usuarios de *Ogrish.com* respecto del de *Rotten.com*, puesto que también en el primero los sujetos con hijos están muy infrarrepresentados y los sin hijos están muy sobrerrepresentados. De la misma manera resulta análoga entre los dos sitios la sobrerrepresentación de los individuos que efectúan el acceso desde casa, desde el hogar privado, como la infrarrepresentación de aquellos que acceden desde el lugar de trabajo, cosa determinada por la naturaleza extrema y comprometida de los contenidos Web facilitados, fácilmente objeto de crítica y desaprobación por parte de los demás miembros del entorno social. Sin embargo, el que en *Ogrish.com* exista cierta sobrerrepresentación de los sujetos que acceden desde el instituto escolar demuestra menores reparos y temores por parte de éstos a la hora de acercarse a la materia sumamente violenta y destructiva del sitio Web, lo que, otra vez, podría ser efecto de la estrategia de imagen dispuesta por el sitio Web, el cual se esfuerza por todos los medios para evitar una exposición “pornográfica” de los contenidos y para ganarse una plena respetabilidad a los ojos de la sociedad. Es coherente el hecho de que el 36% de los navegantes de *Ogrish.com* efectúe el acceso desde Estados Unidos, país que alberga los servidores empleados para estar en la red de redes, y es interesante el que el sitio Web sea bastante popular en Canadá, Eslovenia y Suecia: puede que la presencia de muchos navegantes europeos se deba al origen europeo del mismo concepto del sitio Internet, ideado por un holandés y gestionado inicialmente por ciudadanos del Antiguo Continente. Por lo contrario, no suministra datos de ninguna manera llamativos el que el 9,46% de las consultas realizadas en los buscadores para encontrar *Ogrish.com* utilice justamente la palabra “ogrish”. La tasa de rebote de los usuarios de *Ogrish.com* es alta, 51,3%, y superior a la de los usuarios de *Rotten.com*: no obstante, no podemos confirmar si una tasa de

rebote tan alta debe atribuirse a un gran número de usuarios fidelizados que no necesitan visitar más páginas del sitio Web o a un gran número de nuevos usuarios que prefieren abandonar acto seguido la navegación por su índole desagradable u ofensiva del común sentido del pudor. La navegación media llevada a cabo por cada usuario de *Ogrish.com* dura aproximadamente seis minutos, lo que revela que los navegantes aquí se detienen más que en *Rotten.com*, cuya navegación media estaba en los linderos de los cinco minutos, lo que desvela una capacidad de atracción superior.

Pues otro tipo de informaciones acerca de los usuarios/destinatarios reales del pacto comunicativo, ciertamente menos seguro y más vago, es extraíble si se escudriñan los foros de discusión, internos al sitio Web y *ad hoc* los de *Ogrish.com*, externos y por tanto menos enfocados en el tema los de *Rotten.com*. Los navegantes de los foros de *Ogrish.com*, la inmensa mayoría de los cuales obviamente son usuarios suyos, emplean un tono de comunicación más “comprometido” y mesurado que el utilizado en los foros que discuten acerca de *Rotten.com*: en los primeros se tiende a dar relieve a problemáticas tales como la deontología de los medios de masas, el origen de los males y de los horrores del mundo, las medidas que podrían tomarse para que éstos se limitaran, el servicio que el sitio proporciona a la sociedad entera, el derecho de libre expresión y su contrapartida encarnada por la censura; en los segundos el argumento de discusión principal es la posibilidad de encontrar imágenes cada vez más repulsivas, de superar este reto, así como la autenticidad de las imágenes expuestas, con los corolarios relativos a las dudas sobre los recursos del *staff* para acceder a contenidos tan escabrosos y pertinentes a la capacidad de conseguir las licencias necesarias para la trasposición a la red, eludiendo de tal manera la mordaza de la censura.

He aquí que se toca otra temática trascendental, en la cual vamos ahora a centrarnos: el cortocircuito cognitivo entre realidad y ficción. Cuando en la sección “F. A. Q.” de *Rotten.com* se mantiene que las imágenes que retratan cadáveres son siempre verdaderas, mientras que las que son patentemente



humorísticas pueden no serlo, en realidad no se está proporcionando al usuario ninguna información preñada de significado: el problema reside exactamente en ese adverbio “patentemente”. ¿Quién establece cuando el humorismo es evidente en un sitio Web donde la ironía envuelve cualquier desgracia humana y extravagancia grotesca? Claro está, los cadáveres, aunque presentados por pies de imagen cáusticamente sarcásticos, no pueden considerarse “humorísticos”. Pero, ¿cómo portarse ante la fotografía titulada “*Butthead*”, insulto equivalente al castellano “gilipollas” o “tonto del culo”, que literalmente significa “cabeza de culo”, en la cual se ve justamente a un hombre que se contorsiona hasta introducir su propia cabeza en su mismo ano? El realismo fotográfico de esta imagen parece total y perfecto, no se vislumbra ningún rastro de retoque y aún así se trata de un tema, anatómica y fisiológicamente hablando, imposible. O por lo menos parece una posición y un acto imposible de realizar según las normales nociones que cada uno posee por su experiencia en el mundo. El caso es que no somos capaces de afirmar con toda seguridad que se trata de una falsificación fotográfica. Lo mismo dígame de las imágenes de canibalismo infantil presentes en el sitio Internet: toda huella de humorismo desaparece de golpe al discutir de fotografías que enseñan a un hombre de rasgos orientales ocupado en divorar un feto humano como si fuera un pollo asado. Son dos representaciones espeluznantes y, sin embargo, el pie de imagen reza: “Al menos no mostramos a personas que devoran niños. Oh, esperad...”. Se conocen alguna *performances* artísticas contemporáneas en las que algunos individuos comen realmente amígdalas humanas, pero solamente simulan el canibalismo infantil, hincando los dientes en pequeños cuerpos artificiales, por muy realistas que sean. Tal fotografía de *Rotten.com* es ciertamente falsa, mejor dicho, retrata “realmente” una de las susodichas *performances*, omitiendo pero informar acerca de la naturaleza “artística” y ficcional del tema. Este cortocircuito epistemológico es hecho aún más problemático por un estilo enunciativo que no hace absolutamente nada para atribuirse cierta credibilidad o autoridad verídica. En *Rotten.com* todo está bajo el signo del “quizá”, al revés de lo que pasa en *Ogrish.com*, donde todo

se expresa “como si realmente fuera”. No se olvide que, más allá de las inferencias, de los razonamientos y de las suposiciones que cabe arriesgar, no existen modos simples y ciertos, sobre todo en plena tecnocracia digital, para averiguar la fiabilidad de un icono con respecto al referente que debería “objetivamente” reproducir. Este clima de incertidumbre cognitiva alcanza niveles extremos en la Web, donde los usuarios, conscientes de la facilidad con que se puede realizar un sitio Internet y ponerlo en la red, tienen bien claro qué importancia dar a las informaciones que se visionan: podrían ser profundas verdades tanto como los desvaríos de un lunático. Con lo cual no se plantea la cuestión en términos de un sitio Web como *Ogrish.com* que afirma lo cierto y de un sitio Internet como *Rotten.com* que en cambio es menos digno de credibilidad. Así como existe el “efecto verdad”, que estriba en toda una serie de convenciones formales codificadas, pero no asegura nada respecto de la verdad efectiva del enunciado, de la misma manera existe el “efecto credibilidad”, con el cual cabe revestir de fiabilidad a la figura del enunciador y sus enunciados, sin dar realmente ningún tipo de certezas al respecto. Hablar de “efectos” significa decir “como si” en lugar de “es”. *Ogrish.com* construye el “efecto credibilidad” sirviéndose de criterios estructurales, estéticos y lingüísticos, mientras que *Rotten.com* desdeña una semejante construcción, por tanto parece menos susceptible de confianza: la verdad es que los usuarios no tenemos la posibilidad de distinguir el artificio visual de la auténtica copia pelicular ontológica. Encomendándonos a nuestras capacidades hermenéuticas e intentando no dejarse influenciar por “efectos verdad” o “efectos credibilidad”, podemos sostener que sin duda, en cuanto al realismo fotoquímico, *Rotten.com* se vale de representaciones mucho más “atrevidas” que las de *Ogrish.com*, en el sentido de que muestran temas fotográficos que poseen muchas menos posibilidades de existir verdaderamente. A esto añádese la premisa fundamental explicitada por *Rotten.com* con la que se declara que en efecto éste alberga contenidos “falsos”, de fantasía, sin especificar cuáles. El problema es que el sitio Web luce además una actitud “carnavalesca”, se funda en una irreverente poética del “contrario”, del “mundo al revés”, que lo conduce a explorar no sólo el

horror, que justamente es negación y trastocamiento absoluto, sino también todo lo que contraviene al orden consolidado, el *reversum*, que, para quien aplica una mirada consciente y “entrenada”, se esconde por todas partes. Entre las imágenes del hallazgo de un cadáver devorado por los peces y las de un suicida que murió por asfixia inducida por el gas dejado abierto en su apartamento, nos tropezamos con el contenido titulado “Mierda de perro: una mirada en profundidad sobre lo que sale de tu perro”, es decir un informe icónicamente detallado acerca de las modalidades de defecación canina. O bien el contenido etiquetado como “Desnudos: 5000 personas no pueden estar todas equivocadas”, esto es, la imagen que retrata a cinco mil individuos completamente desnudos que atestan una plaza por un ardid publicitario. Asimismo la putrefacción, la obscenidad, el delito y la depravación ceden momentáneamente el paso a la fotografía “¿Qué manera de...?”, donde se ve a una mujer africana que estimula la expulsión de las heces de su bebé lamiéndole y chupándole el ano. Luego en *Rotten.com* se encuentran galerías permanentes de contenidos tales como “Fotos de las fichas policiales” y “La morgue de la celebridad”, en las cuales se asiste al vuelco sistemático del divismo: la luz de las estrellas cinematográficas, políticas y artísticas se convierte en oscuridad putrescente, en agujero negro, dado que se les concede el primer plano no de la cámaras fotográficas del *star system*, sino más bien el de las fotografías que la policía dispara para actualizar el fichero de los criminales, o, peor todavía, el de las fotografías sacadas por los forenses o por los periodistas de la crónica negra, que acudieron por el fallecimiento. Por un lado observamos las fotos de los *víps* fichados por posesión ilegal de armas o drogas, por violencia conyugal, por robo o conducción en estado de ebriedad; por el otro vemos los cuerpos de los famosos ensangrentados, mutilados, mortificados, echados en el suelo o directamente en sus féretros. Incluso en el interior de esta sección, entre bromas y veras, entre las fotos de las fichas policiales se halla la de Jesucristo, patentemente ficcional, con una nota que dice: “Una imagen que nos envió un solícito lector, supuestamente realizada por algunos centuriones romanos. No sabemos por qué él parece tan alto”. En

cambio en otra sección, la llamada “Este día en la historia de Rotten”, se lee: “7 de febrero de 1969, a George Harrison se le extirpan las amígdalas y él mismo las destruye para evitar que acaben en las manos equivocadas”. O bien: “8 de febrero de 1910, los *boy scouts* son fundados por Lord Robert Baden-Powell, un hombre que se entretenía demasiado mirando a jóvenes muchachos que nadaban desnudos. Es raro que una organización homófoba hay sido fundada justo por un homosexual reprimido”. En todas estas últimas secciones que acabamos de citar están presentes, aquí y allí, de manera no conforme a una precisa organización formal, pequeñas ilustraciones con un trazo de historietas que contribuyen a aligerar o agravar, según los puntos de vista, el tono general de las fotografías “trastocadas” de los *vips* o de las informaciones semi-serias que se proporcionan en los textos. Y si *Ogrish.com* tiene pensado eliminar gradualmente sus conexiones, aunque existen sólo a título de patrocinio o sponsorización, con los sitios Web de carácter pornográfico, en el intento de “ennoblecer” su propio estatus de órgano de contrainformación oficial, por su parte *Rotten.com*, que es de ideas completamente diferentes, no sólo invita públicamente a sus usuarios a utilizar los hipervínculos pornográficos que financian sus actividades, sino que estos sitios Internet contienen hasta el aviso “Rotten presenta”. En fin, *Rotten.com* coloca su labor de propagación del horror y de lo grotesco entre la poética del humorismo del intelectual italiano Luigi Pirandello y el “carnavalismo” macabro del pre-expresionista Ensor. Pirandello, al que citamos muchas páginas atrás en relación con la disquisición sobre el concepto de realismo, reconoce la diferencia entre la percepción de lo contrario, propio de lo cómico, y el sentimiento de lo contrario, propio de lo humorístico: en la comicidad nos limitamos a consideraciones superficiales sobre los sucesos y reímos por la mera advertencia de que algo no va como debería, de que algo excede la norma; en el humorismo, pues, la risa cede el sitio a un conjunto de sentimientos más profundos que dimanen de la comprensión de la fragmentariedad de la vida humana y de la disarmonía de lo real, de la comprensión de los embustes sociales y de la tristeza de la “comedia de las máscaras” que caracteriza la sociedad humana.

Efectivamente *Rotten.com*, incluso cuando “juega” con el navegante, no estimula la risa crasa, vulgar, aporreada y reduccionista, sinceramente serena, sino que deja que él esboce una sonrisa amarga debida a la conciencia de que las lágrimas podrían muy bien sustituirla, dado que un grave malestar humano e incógnitas existenciales emergen tras esta forma de humorismo cortante y perturbador. Igual de acertada es la referencia a Ensor, artista belga cuya obra se examinó al tratar el *monstrum extensum* de las vanguardias históricas de inicios del siglo XX: en sus lienzos, donde lo humano se deforma visiblemente, entre máscaras, colores, plumas y objetos variopintos, se asoman esqueletos, calaveras y seres demoniacos. En el momento culminante de los festejos del carnaval de la vida aparecen espectros inquietantes y monstruos espantosos, cuyo ataque determina el que la realidad se despedace, siendo presa del caos y del horror. Es exactamente lo que acontece en *Rotten.com*: en este mundo “al revés”, “carnavalesco”, por cuanto está sometido a una obra de total vuelco moral y mediático, en este espacio digital donde el “buen gusto” es aniquilado por los golpes de lo horrible y de la sátira feroz, fenómenos de feria, extravagancias, paradojas y excentricidades se unen al “ballet” grotesco de esqueletos repulsivos, cadáveres en descomposición y enfermos terminales. De ahí que la cuestión del realismo, de la fidelidad de las imágenes y de su credibilidad ontológica no encuentre solución y se complique sobre manera en el ámbito de la acción de *Rotten.com*, coherentemente con la crisis del realismo icónico y epistemológico que constituye un argumento eje del universo mediático del nuevo milenio, dominado por lo sintético y lo virtual. Todo contribuye a desestabilizar y a confundir a los frequentadores, acorde a un plan deliberadamente llevado a cabo por *Rotten.com*: su actitud carnavalesca, su estribar en el humorismo de Pirandello, su mezcla de contenidos “verdaderos” y “falsos” dotados del mismo realismo óptico, el abarcar tanto temáticas serias como otras extremadamente frívolas, su renuncia al uso del “efecto credibilidad”, junto al contexto ya de por sí evanescente, inestable y lábil del *World Wide Web*, así como al vínculo estrecho con sitios Web pornográficos.

Volviendo al tipo de informaciones que cabe extraer de los foros de discusión sobre los usuarios/destinatarios reales de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, notamos que en los foros internos de *Ogrish.com* no es raro que se introduzcan en las conversaciones sujetos que manejan conocimientos de tipo médico-quirúrgico, que ilustran en detalle las causas de cierto fenómeno biológico y barajan casuísticas relativas a ello; de manera distinta, en los foros en que se conversa de *Rotten.com*, externos, frecuentemente toman la palabra personas que afirman estar indignadas y ultrajadas por la actividad del sitio Web, las cuales se ponen en contacto sólo para exteriorizar su desaprobación, enojo y reproche. Igualmente en los foros de ambos sitios, aunque en mayor medida en los que afectan a *Rotten.com*, se registran las correrías de navegantes que hacen mera acción de estorbo, que ofenden, contestan de manera desacertada, incluso ensalzan provocatoriamente satanismo, sacrificios, homicidios y carnicerías. El mayor enfoque en temáticas importantes y en discusiones “civiles”, fructíferas entre los interlocutores, al igual que la presencia de individuos versados en las materias hórridas de las cuales se habla, características propias de los foros de *Ogrish.com*, se deben ciertamente al que se trata de foros internos al sitio Web y por eso más pertinentes, administrados diligentemente con el fin de orientar a los usuarios al diálogo, frecuentados por los *bloggers* de “Blog de Ogrish” y condicionados por la comunicación marcadamente informativa organizada por el sitio Internet. Importa destacar que, si bien mantienen sus relaciones comunicativas en un ámbito exterior a *Rotten.com*, los usuarios de este sitio Web que debaten sobre el mismo en algún foro se refieren a ellos mismos, a los aficionados, a los asiduos o a los sostenedores de *Rotten.com*, con el término *rotteneers* o *rottentots*, aludiendo a la existencia de un auténtico grupo unitario en defensa de su línea socio-mediática. La existencia de un vocablo para designar a los usuarios habituales de *Rotten.com*, acuñado por ellos mismos, demuestra un fuerte sentido de pertenencia, un sólido sentido de coparticipación y una orgullosa manifestación de los propios ideales, incluso en lugares de la red “desprotegidos”, por cuanto no están bajo la égida del sitio Web. Dichos

lugares desprotegidos de la red, estos foros que discuten de *Rotten.com* fuera de *Rotten.com*, no están claramente dedicados únicamente al sitio Web en examen, el cual es sólo uno de los variados temas de la agenda diaria. De modo que a las discusiones sobre *Rotten.com* participan también sujetos que nunca visitaron el sitio Internet, que no tienen pensado hacerlo o que incluso son absolutamente contrarios a este tipo de comunicación “extrema”: esto explica la definición de “lugares desprotegidos de la red”, lugares donde es fácil encontrar duras reprensiones y repetidos ataques por la exteriorización de ciertas posturas consideradas “no políticamente correctas”. Además la índole sarcástico-cínica de la enunciación de *Rotten.com* influye seguramente, por un lado, en la hostilidad mayor que éste encuentra entre los conversadores no avezados a observar semejantes contenidos, por el otro, en la centralización de los intereses sobre su autenticidad, ahora sustentada, ahora negada por los diferentes usuarios. Por lo que afecta al consumo y a los gustos mediáticos de los destinatarios reales de tales sitios Web, emerge, siempre del seguimiento de los foros en los que el tema de conversación está constituido por *Rotten.com* y *Ogrish.com*, una variable constante y poderosa, que corrobora las teorías que no creen en la competencia entre *mass media*, mientras que respaldan su mutuo refuerzo, cosa que tiende a crear una demanda cada vez más específica y sectorial: muy a menudo quienes se encuentran navegando en *Rotten.com* y *Ogrish.com* ya elaboraron una atracción de naturaleza heterogénea hacia lo horrible, al igual que un umbral más alto de soportación del mismo, cultivado por el consumo medial previo o concomitante, como el del cine de terror o de géneros musicales definidos “extremos”. Si está claro para todos lo que se entiende por cine de terror, cine gore o *splatter*, distintamente es preciso detenerse un poco más en el discurso musical. El *black metal*, el *death metal*, el *brutal* y el *grind* son los subgéneros más extremos, en cuanto a expresión artística y lírica, del vasto panorama del *heavy metal*. Nos referimos a géneros musicales que, pese a que siguen dirigiéndose al segmento limitado y reducido del público de nicho, ya hace tiempo que salieron o casi del *ghetto* de la música *underground*, visto que se

sirven de dinámicas productivas y distributivas de tipo *mainstream*, dado que sus productos utilizan los grandes canales comerciales y los grandes sellos discográficos para alcanzar sus estimadores. Los exponentes del *metal* extremo ganan discos de oros y cobran millones de dolares por la venta de millones de discos en todo el mundo, y entre otras cosas reciben galardones en muchas categorías por parte de *networks* internacionales como “MTV”. Son géneros musicales cada vez más reconocidos por el valor artístico-musical de sus salidas en el mercado y de sus artistas, poniendo en segundo plano la exhibición de una imagen transgresiva típica de todos los movimientos nacidos en contradicción respecto a la cultura dominante, y que hoy sigue existiendo como fenómeno de estética o calculada estrategia de *marketing*. Los antedichos géneros musicales reciben el apelativo de “extremos” porque destacan por el lenguaje formal impetuoso, potente y enérgico, fondado sobre la dureza del sonido y la exasperación de las habilidades instrumentales; pero asimismo por las letras que, con un buen margen de generalización y sin hacer honor a la extraordinaria variedad de la oferta real, lucen un imaginario lírico violento, pesimista, macabro, grotesco o *gore*. Es suficiente enumerar los elocuentes nombres de algunas de las formaciones musicales que lideran el género: *Malevolent Creation* (“creación maléfica”), *Morbid Angel* (“ángel morbosos”), *Death* (“muerte”), *Deicide* (“deicidio”), *Cradle Of Filth* (“cuna de obscenidad”), *Aborted* (“abortado”), *Broken Hope* (“esperanza quebrada”), *Decapitated* (“decapitado”), *Dying Fetus* (“feto agonizante”), *Hate Eternal* (“odio eterno”), *Necrophagist* (“necrófago”), justo para citar unos pocos. Así que el grupo de los usuarios de *Rotten.com* y *Ogrish.com* incluye espectadores de cine de terror, *splatter-gore* o violento y oyentes de metal extremo, además de categorías de usuarios que, por razones profesionales, simple curiosidad o deseo de conocimiento, se acercan a la materia horripilante y sobrecogedora de los dos sitios Internet. Para ser más exactos, la referencia mediática al cine de terror o a la música extrema es más pertinente y presente en los usuarios de *Rotten.com* antes que en los de *Ogrish.com*, cosa que no hace sino confirmar una vez que el primer sitio Web insiste más en el *shock*



espectatorial, postergando la función informativa que en cambio interesa mayormente al segundo sitio Internet.

Finalizadas las observaciones sobre el autor/destinador y el lector/destinatario reales, que no forman parte del pacto narrativo *stricto sensu*, ahora hay que centrarse en su doble simulacral que existe como instancia enunciativa: el autor/destinador implícito y el lector/destinatario implícito, donde el segundo surge de las estrategias lingüísticas del primero. Ante todo, es la misma naturaleza estructural del medio Internet la que determina el que el autor implícito se explicita ostentosamente, cristalice en el texto con la apariencia patente de un narrador. Es en Internet que se desarrolla plenamente la forma hipertextual, cuyo rasgo principal es la libertad con la que el destinatario puede leer y descodificar los componentes del texto. Tales componentes se llaman nudos, entre un nudo y otro existen unos enlaces, unos *links*, es decir unos recorridos para desplazarse predispuestos por quien crea el hipertexto. De ello procede como directa consecuencia que en la realización de un hipertexto cobran especial relieve todas las indicaciones de tipo metatextual: no basta con presentar unos contenidos y conectarlos entre sí mismos, es preciso hacer visible de alguna forma dichas conexiones, hacer percibir la estructura de conjunto, evidenciar las opciones viables, diferenciar los niveles del texto y señalar los puntos y las modalidades de transición entre las diversas secciones y funciones comunicativas. Tal vivacidad metatextual no hace más que manifestar la presencia de un narrador que predispone las posibilidades de acciones y movimientos del destinatario, se refiere continuamente al “yo” y al “tú” comunicativo, diseminando en el texto señales de género, artificios expresivos y marcas paratextuales tendentes a proporcionar indicaciones útiles acerca del tipo de texto que el lector tiene delante y acerca de las premisas en las que estriba el pacto narrativo entre autor y lector. En este sentido, tanto en *Rotten.com* como en *Ogrish.com*, podemos aseverar, utilizando diferentes terminologías existentes, que el acento se pone en la enunciación enunciada y no en la enunciación diegetizada, en el *telling* (en la acción del contar desvelada) y no en el *showing* (un mostrar transparente e

impersonal), en la narración patente y no en la narración no narrada, en la *diegesis* y no en la *mimesis*. En la red digital la permanencia de un lenguaje opaco que retiene la atención sobre sí y sus mecanismos, que no deja aflorar los contenidos de manera “automática” y autónoma, decreta la imposibilidad de abandonarse completamente a la ilusión de realidad y, en nuestro caso, a una ilusión de “autogénesis” del horror y la violencia. Durante la navegación tenemos muy claro que el horror y la violencia se nos ofrecen desde una perspectiva narrativa rigurosamente plasmada, estamos delante de una reiterada declaración de presencia por parte del narrador, quien repite con insistencia al destinatario-narratario: “Mirad lo que hemos encontrado”, “Quizá sea mejor que mireis esto”, “El equipo os presenta”, “Decidnos qué pensais de ello”, *et cetera*. Son todos ejemplos de *embrayages*<sup>484</sup> o embragues enunciativos, en castellano, activados en el interior del sitio Web, esto es, una suerte de retorno aparente al acto enunciativo originario, perdido ineludiblemente en el mismo momento en que se da curso a la enunciación. En el instante en el cual se escribe una letra sobre una hoja de papel o en una página de Internet, nada más apoyar el pincel sobre el lienzo o encender una cámara cinematográfica para grabar una escena, acontece un *debrayage*, un desembrague enunciativo, es decir que se pierde la unidad triádica del “yo-aquí-ahora”, la cual podrá “resucitarse” exclusivamente por medio de “trucos” enunciativos, tale como los mencionados *embrayages* o embragues enunciativos. En la representación, en sentido lato, se instala a la fuerza o un “no-yo”, es decir se habla de un sujeto que no es el autor responsable de la enunciación y se provoca un *debrayage*<sup>485</sup> o desembrague actancial; o bien se instala un “no-aquí”, o sea se ambienta la narración en un lugar diferente de aquél en que se halla el autor cuando arranca la enunciación y se provoca un *debrayage* o desembrague espacial; o bien se instala un “no-ahora”, a saber, el autor se

---

<sup>484</sup> Greimas A. J., Courtés J., 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Fabbri P. (edición de), Mondadori, Milano, pp. 212-213

<sup>485</sup> Greimas A. J., Courtés J., 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Fabbri P. (edición de), Mondadori, Milano, pp. 187-188

refiere a un tiempo que no coincide con aquél en que se origina la enunciación y se provoca un *debrayage* o desembrague temporal<sup>486</sup>. Los desembragues actancial y espacial son fácilmente evitables, por ejemplo relatando de nosotros en el mismo lugar en el cual nos encontramos, mientras que es técnicamente imposible no activar un desembrague temporal, ya que, aun sólo durante la acción de pronunciar una palabra, transcurre un tiempo, por mínimo que sea, desde el inicio de la enunciación hasta su término. Pero, una vez realizado el desembrague, existe también la oportunidad de una recuperación de la situación originaria de la enunciación, el embrague, con el cual parece que sujeto, tiempo y lugar del enunciado se solapan perfectamente con el sujeto, tiempo y lugar de la enunciación originaria. Es exactamente lo que acontece sistemáticamente en *Rotten.com* y *Ogrish.com* con el uso de elementos lingüísticos tales como los deícticos espaciales y temporales (por ejemplo adverbios de tiempo como “ahora” y “ayer”, y adverbios de lugar como “aquí” y “allí arriba”), los pronombres personales, demostrativos y posesivos, el empleo asiduo del tiempo verbal presente o de los modos verbales que sugieren deseo, aprensión, incertidumbre, posibilidad e indecisión (por ejemplo el condicional o el subjuntivo). Incluso cuando se visualizan las imágenes de horror y violencia, al tradicional alejamiento de la enunciación primaria, conseguido con el simultáneo desembrague actancial, espacial y temporal de “no-yo”, “no-aquí”, “no-ahora”, sigue inmediatamente un embrague, una forma metalingüística que detiene la atención en la instancia enunciativa e intenta recuperar su origen: las fotografías, micro-narraciones de un sujeto, un tiempo y un lugar ajenos, contienen en su interior la “firma” de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, el aviso escrito de la pertenencia de la imagen a dichos sitios Web. De esta manera los dos sitios invitan a los usuarios a recordar el “yo”, el “aquí” y el “ahora” que han creado la comunicación, persiguiendo una enunciación que se pone en las antípodas con respecto a un enmascaramiento objetivante que deje pensar en una imparcialidad del punto de vista ofrecido. El embrague sistemático forja una táctica expresiva

---

<sup>486</sup> Volli U., 2000, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 135-142

subjetivante, como sucede en *Rotten.com* y *Ogrish.com*, mientras que la búsqueda continua del desembrague lleva a cabo una forma de relato objetivante. Pues, los dos sitios Web proponen un mecanismo enunciativo que definimos subjetivante, o sea que declara abiertamente el recurso a una visión filtrada de la realidad, que transmite sus argumentaciones sin muchas cautelas o demasiado escrúpulos relativos a la neutralidad de la exposición. *Rotten.com* y *Ogrish.com* procuran establecer de esta manera un pacto basado a la vez en la transparencia de sus intenciones, en la proclamación *a priori* de su punto de vista personal, y asimismo en el principio de autoridad del *magister dixit*, en la confianza que suponen que los destinatarios tienen en éstos mismos por su renombre de paladines de la contrainformación o bien piratas del circuito mediático. El mensaje que desean enviar es: “yo” expongo francamente “mi posición” a “ti que te fias de mi” en virtud de mi prestigio y celebridad por el papel que desempeño en el campo de los medios de comunicación de masas. Por otra parte, los dos sitios hacen “información”, la cual es selección, organización, interpretación: éstos subrayan todo ello, pero sin renunciar al “efecto verdad”<sup>487</sup>, del que se encargan las imágenes, impactantes más allá de las barreras de seguridad tradicionales, tan trastocadoras que afectan profundamente y hacen olvidar el que están “confeccionadas”. Cualquier usuario de medios informativos requiere que se le suministre un conjunto restringido de noticias, una criba precavida de aquéllas realmente interesantes o importantes. Una tamización muy rígida que no puede sino radicar en complejos códigos de relevancia, en puntuales criterios de noticiabilidad: en el caso de *Rotten.com* y *Ogrish.com* éstos consisten en la búsqueda de lo más terrible, descorazonador, anómalo, del *unicum* escalofriante, en lugar de, por ejemplo, la más clásica cercanía espacio-temporal y cultural con el usuario, en vez de la claridad o del antagonismo de la construcción narrativa, todos unos pilares del periodismo mundial. Así que los dos sitios instituyen la figura de un narrador patente y recurren a una estrategia subjetivante y tendente a la metatextualidad. Sin embargo, claro está, al dimanar de la estructura

---

<sup>487</sup> Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini, pp. 52-92

lingüística y de la ideología que impregna cada sitio Web, los dos narradores patentes comunican mediante una sensibilidad enunciativa que evidencia las peculiaridades del sitio correspondiente: el narrador de *Rotten.com* aparece como un provocador mordaz que se divierte picando a sus narratarios con comentarios sarcásticos que los cogen desprevenidos, utilizando un lenguaje vulgar y nada pulido, mostrándose intolerante hacia las convenciones sociales y apasionado de todo lo que escarnece la formalidad, el protocolo y la tranquila vida burgués; el narrador de *Ogrish.com* se honra de un habla técnica y especializada, depurada de tosquedades estilísticas y cercano a la forma sucinta del periodismo digital en la Web, se presenta como informador serio y flemático que sigue su *mission*, su objetivo anhelado de hacer accesibles a la comunidad de ciudadanos las infamias y las atrocidades que el *mainstream*, el sistema dominante, procura celar. Narradores configurados de este modo presuponen una fisonomía análoga de narratarios: el narratario de *Rotten.com* está encarnado por un sujeto sagaz y avisado, absolutamente privado de susceptibilidad, que muestra desconfianza y cierto pesimismo general hacia la realidad, que es propenso a la risa sardónica y a la causticidad, capaz de vislumbrar lo grotesco que se oculta detrás de todo aspecto de la existencia, que, lingüísticamente hablando, comparte el *slang*, el argot del americano medio; el de *Ogrish.com* está representado por un ciudadano de la “aldea global” atento, cuidadoso, activo y comprometido, que ve en el enfrentamiento con las monstruosidades del mundo un deber moral y una oportunidad para crecer y madurar, que desea firmemente lacerar el muro de la realidad postiza y glaseada ofrecida por los tradicionales y mistificadores órganos de información, a fin de abrazar la verdad, por muy incómoda que sea.

Analizamos las figuras de carne y huesos que se hallan en los extremos de la comunicación textual y fuera del pacto narrativo verdadero, es decir el autor y el lector reales, así como describimos sus dos parejas de *alter ego* virtuales, el autor y el lector implícitos por un lado, el narrador y el narratario por el otro, las cuales sí viven en el interior del texto. Todavía, empero, no se ha aclarado cuál es la narración minimal, el armazón narrativo que vertebra

los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*. La estructura narrativa profunda es la misma para ambos sitios Web, prescinde de las discrepancias comunicativas y enunciativas más superficiales, pudiendo sintetizarse en una frase extremadamente sencilla: un buscador de horror y violencia los localiza, los formaliza en un texto y los comparte con otros. Como en el más clásico de los informes periodísticos, tenemos la historia o contenido, en nuestro caso el evento ominoso, y la historia de la búsqueda de tales contenidos, de tales atrocidades. En la estrategia objetivante esta segunda historia queda en la sombra y la actuación de los periodistas-buscadores está totalmente ausente, en cambio en la modalidad enunciativa subjetivante adoptada por los dos sitios Internet los sucesos no se presentan como auto-evidentes en absoluto, sino que debe enseñarse al narratario, al usuario, el trabajo de búsqueda largo, arduo y accidentado. Pues en la narración de primer nivel, la de la búsqueda y de la exposición de los contenidos horribles y violentos por parte del equipo, se “empotran” muchas narraciones de segundo, constituidas por cada contenido horrible y violento. La narración de primer nivel es de tipo intradieгético, mientras que las de segundo nivel son de tipo extradieгético, lo que significa que en el primer caso el narrador es partícipe de los hechos que se narran y que en el segundo caso es ajeno a los acontecimientos relatados: el equipo de los dos sitios Internet relata la búsqueda de los contenidos de la cual es protagonista, los autores de los contenidos escalofrantes cuentan una historia a la cual no participan. Todas las narraciones de segundo nivel tienen pues un narrador suyo, al que se le denomina extradieгético y que también es heterodieгético, esto es, relata acontecimientos que no conciernen a su persona. Dichos narradores extradieгéticos y heterodieгéticos son los fotógrafos o los operadores de cámara que realizaron los contenidos, cuya identidad es desconocida, pero es testificada de todos modos por el punto de vista que surge en la imagen (para más detalles al respecto se remite al sub-apartado “Investigación especial de las imágenes de horror y violencia”). Volviendo al narrador intradieгético de primer nivel, que relata la búsqueda de los contenidos horribles y está representado por el personal que se mueve en torno a los

sitios Internet examinados, él es homodiegético, por cuanto participa a la historia que cuenta en calidad de personaje, hasta de protagonista. El punto de vista de la narración de primer grado intradiegética posee una focalización interna, es decir corresponde al punto de vista de un personaje involucrado en la historia que se relata: el focalizador<sup>488</sup>, o sea el personaje cuyo punto de vista orienta la acción narrativa, coincide con el protagonista, el *staff*, con lo cual al lector-narratario le es dado saber lo que el mismo equipo sabe y publica en el sitio Web. Si el equipo encargado está en posesión de numerosas informaciones acerca de los orígenes de las fotografías o de las filmaciones que tiene a disposición, entonces los usuarios también estamos al corriente de los datos; de lo contrario, estamos obligados a limitarnos a las noticias con las cuales cuenta el propio equipo. Si el focalizador representa el punto de vista que dirige la perspectiva, el narrador por otra parte es la voz narrativa: el punto de vista es el lugar físico o la orientación ideológica o la situación existencial con relación a la cual se disponen los eventos narrativos; la voz narrativa al contrario se refiere al discurso o a los demás medios explícitos a través de los que eventos y personajes se comunican al público. Tanto en *Rotten.com* como en *Ogrish.com* el punto de vista y la voz narrativa de la narración de primer nivel se colocan y juntan en la misma figura del equipo directivo del sitio Internet, el protagonista de la historia. El término “punto de vista”, catacresis cristalizada, no induzca a error: nos referimos ahora a la organización discursiva de la narración de primer nivel, a la orientación expositiva que no tiene nada que ver con la vista en su acepción más estricta, con el efectivo campo visual, óptico, del autor que organiza las imágenes, los contenidos, los cuales representan las narraciones extradiegéticas y heterodiegéticas de segundo nivel, con focalización externa.

La estructura narrativa profunda de *Rotten.com* y *Ogrish.com* revela una contigüidad que se esfuma a medida que se remontan jerárquicamente los estratos de la expresión que se hallan más en superficie; valiéndonos del enfoque de la secuencia narrativa canónica de Greimas, cabe de hecho

---

<sup>488</sup> Volli U., 2000, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 90-91

divisar la misma honda afinidad formal que se oculta bajo las capas expresivas más externas. Greimas está convencido de que cada relato, desde el más elemental hasta el más elaborado, radica en una idéntica y universal estructura sintagmática de notable simplicidad y generalidad, una forma mínima de la narración que él llama programa de acción o programa narrativo<sup>489</sup>. Tal estructura semio-narrativa básica trazada por Greimas es útil para explicitar y describir de manera organizada y consecucional los papeles y las relaciones de sujetos, cosas, acciones, objetivos, medios. El esquema narrativo canónico que en opinión del estudioso de semiótica lituano vertebró toda narración, nace de una acción orientada a un fin de un sujeto que quiere cierto objeto para él dotado de valor, que por lo tanto es su fin u objetivo. Aparte de sujeto y objeto, todo programa de acción o esquema narrativo canónico implica cuatro papeles actanciales más: el ayudante (alguien o algo que colabora con el sujeto para alcanzar el objetivo), el oponente (un enemigo exterior o interior, un obstáculo, un impedimento), un destinador (alguien o algo, incluso una motivación psicológica, que inicialmente induce al sujeto a querer o deber alcanzar el objetivo y finalmente certifica su éxito) y un destinatario (el sujeto mismo, en cuanto individuo inducido a perseguir el objetivo). Además todo programa narrativo o forma mínima de narración comprende cuatro etapas fundamentales: manipulación o contrato, competencia, performance y sanción. En la primera fase, la manipulación, el destinador induce al sujeto a querer o deber hacer algo, estableciendo el objetivo de la acción, la “puesta en juego”, determinando un contrato con el cual se decreta lo que debe hacerse en el ámbito del episodio narrado y la recompensa por la acción implicada. El destinador puede ser el mismo sujeto que debe realizar cierta acción, llegando así una figura a desempeñar dos roles actanciales a la vez, de modo que el “contrato” se reducirá entonces a una mera auto-motivación para actuar. En la segunda fase, la competencia, el sujeto ha de procurarse los medios materiales o conceptuales necesarios para conseguir su objetivo, esto es, ha de adquirir el saber y el poder necesarios para actuar. En la

---

<sup>489</sup> Volli U., 2000, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 114-117



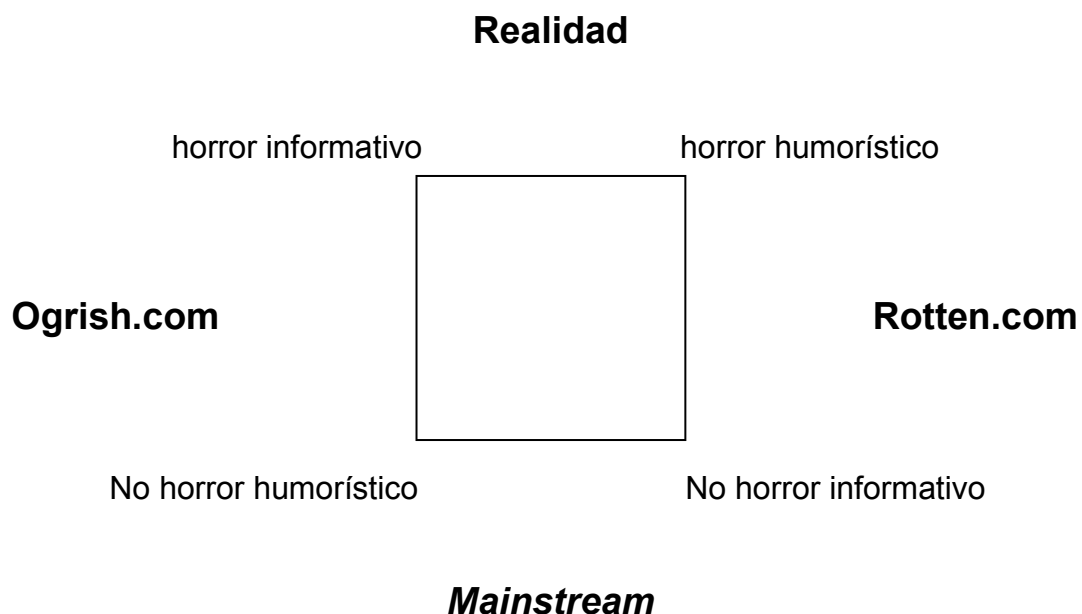
tercera fase, la performance, el sujeto realiza el objetivo, cumple su cometido, hace propios ciertos valores. En la cuarta y última fase, la sanción, la narración se concluye sólo cuando el destinador reconoce, confirma y sanciona que se alcanzó el objetivo: la sanción es positiva, si se certifica el éxito, o bien negativa, si se determina que no se respetó el contrato<sup>490</sup>. Pues bien, trasladando las funciones actanciales al esquema narrativo canónico relativo a la acción en la realidad de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, se deduce lo siguiente. Los equipos responsables de *Rotten.com* y *Ogrish.com* son los sujetos; la difusión planetaria de imágenes repulsivas que precedentemente la inmensa mayoría de la población mundial no podía hallar es el objeto. Patrocinadores, usuarios, colaboradores, corresponsales, enviados, nuevas tecnologías informáticas, leyes que promueven la libertad de expresión etcétera son los ayudantes de *Rotten.com* y *Ogrish.com*; moral común, sentido del pudor, control de la información, censura, comités de protección al menor, familiares de la víctimas, costes de gestión en línea etcétera son los oponentes de *Rotten.com* y *Ogrish.com*. El destinador y el destinatario de *Rotten.com* y *Ogrish.com* son los mismos sitios Web, ya que su deseo de revolucionar el panorama mediático es la motivación que los impele. En cambio el arco dramático de la narración, marcado por las fases, en orden lógico-cronológico, de la manipulación o contrato, de la competencia, de la performance y de la sanción, se adapta en los sitios Web en cuestión de la siguiente manera: los autores de los sitios Internet establecen querer desempeñar una actividad de contra-información subversiva y divulgación del horror y de la violencia (manipulación o contrato); crean una red de contactos humanos, rebuscan el material comprometido que sirve como contenido de su comunicación, compran un dominio en Internet y mediante los recursos tecnológicos necesarios ponen el sitio en el *World Wide Web* (competencia); el nombre de los sitios Web empieza a circular entre los navegantes por la ferocidad, la agresión inarrestable y la exclusividad de los contenidos propuestos, cada vez más personas acceden a éstos hasta alcanzar la cota de muchos millones de navegantes (performance); la

---

<sup>490</sup> Volli U., 2000, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma, pp. 122-144

difusión planetaria de imágenes que precedentemente la inmensa mayoría no podía hallar es una realidad de hecho, la *horrid democracy*, la democracia del horror, se impone en la red digital (“sanción”).

Para finalizar la indagación narrativa en curso de manera congruente, se procederá a la recuperación de los principales conceptos expresados anteriormente con el fin de sistematizarlos en una serie de relaciones de oposición que los definizan de manera recíprocamente contrastiva. Nos valdremos del instrumento del cuadrado semiotico, cuya invención se remonta, según la tradición semiótica, hasta nada menos que Aristóteles (justo para remachar una vez más nuestra ligación con la cultura helénica) y con el cual se puede contar con una estructura conceptual sí rigurosa y firme, pero también dinámica y flexible. Vamos a enlazar los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com* con su instancia enunciativa, con el general panorama mediático en el cual se encuentran operando y, por último, con la realidad de la cual se aprovisionan para elaborar sus contenidos particulares.



En primer lugar está bien precisar que entre ninguna de las dos parejas de lados paralelos del cuadrado se piensa crear una oposición tímica en la que un lado representa el polo eufórico y el otro el polo disfórico. Aunque podría tener sentido connotar positivamente el lado del cuadrado en que se halla *Ogrish.com* y negativamente el ocupado por *Rotten.com*, o viceversa, ello constituiría una elección de postura de clase moral, inapropiada en este ámbito, además que aleatoria. Nos limitamos sencillamente a tomar nota, de manera ideológicamente neutra, de las divergencias que atañen a los dos sitios Web con relación al punto de vista y a la actitud hacia el mundo y la humanidad. La poética comunicativa de *Ogrish.com* es sensible a un horror informativo y no humorístico, términos contrarios del cuadrado semiótico, decantándose resueltamente por un planteamiento formativo, pedagógico y en cierta medida didáctico: la orientación está dirigida hacia la indicación de nuevos *standards* éticos, deontológicos y expresivos para la difusión de las representaciones icónicas portadoras del mal y del sufrimiento, para una nueva percepción social de tales temáticas. En el lado paralelo del cuadrado semiótico, y con los términos simétricamente invertidos, se encuentra *Rotten.com*, que abarca el horror humorístico y no informativo: un humorismo abrasivo y despiadado, que centra su índole punzante en un existencialismo cínico y “carnavalesco”, focalizado en poner en ridículo todo elemento de la vida y de la muerte circundado de una aura de respeto y temor reverencial, reemplazándola con una anti-moral o, más bien, una no-moral que insiste en el trastocamiento y en el énfasis de lo grotesco. *Mainstream*, en castellano “corriente, flujo principal”, que en el contexto mediático indica las tendencias dominantes en el mercado de los medios de masas, es el término neutro, porque obtenido sumando las negaciones de las dos principales categorías en comparación, el horror humorístico y el horror informativo. Las normas, los objetivos y las formas del sistema *mainstream*, del sistema mediático-comercial vigente, no dejan espacio ni al horror informativo, ni al horror humorístico, ya que se encargan de desarraigar drásticamente toda huella de *reversum*: las pautas de conducta que se aplican en el mundo *mainstream* celan el horror y la violencia

“afilada”, cargada de nihilismo, por pavor de que pueda arañar la “pátina resplandeciente” de la construcción narrativa tradicional, encauzada hacia la narcotización de las inquietudes sociales y existenciales que presionan al yo. Por último el término complejo, “realidad”, que conjuga de manera afirmativa los conceptos de horror humorístico y horror informativo: la realidad es efectivamente el depósito de referentes, de entes naturales horrendos que luego se objetivan, cristalizan en el papel fotográfico o en la cinta cinematográfica. La realidad es irreductible a cualquier obra de contención censoria y en ésta el ojo humano, de acuerdo con sus coordenadas culturales y cognitivas, percibe el escarnio y la crueldad de la existencia o recibe el estímulo a la acción para circunscribir sus facetas más devastadoras.

Como ejemplificado gráficamente por el cuadrado semiótico, *Rotten.com* es horror humorístico y negación del horror informativo, *Ogrish.com* es horror informativo y negación del horror humorístico, el *mainstream* es negación de ambos tipos de horror y la realidad, al contrario, abarca los dos tipos de horror. El horror, dejando al margen sus valores y acepciones, necesita, para alcanzar el gran público, de la labor de traducción icónica digital emprendida por los dos sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*, dado que, una vez reelaborado por estos últimos según sus concepciones del mundo y sus manifiestos programáticos, puede configurarse como una astilla puntiaguda que abre una brecha entre los medios de masas generalistas.

### 5. 3. 10 Integración recapitulativa y cruzada de los diferentes códigos expresivos analizados

Vamos a resumir y a integrar todas las informaciones, las observaciones, las consideraciones y las conclusiones que hemos venido acumulando hasta ahora durante el análisis de todos y cada uno de los niveles semánticos expresivos que componen los dos textos en examen, *Rotten.com* y *Ogrish.com*, cotejados para destacar similitudes y diversidades.

La investigación multinivel ha demostrado que *Rotten.com* y *Ogrish.com*, pese a su básica función común, la de divulgar el horror y la devastación en el entorno mediático, persiguen su objetivo siguiendo dos enfoques completamente distintos. Hemos definido estos dos diferentes acercamientos, estos dos polos de la comunicación del *monstrum*, con los términos “planteamiento carnavalesco” y “planteamiento informativo”, referidos respectivamente a *Rotten.com* y a *Ogrish.com*. La adquisición de un diferente planteamiento para revolucionar la percepción de la muerte y, más generalmente, de *Thanatos* en los medios de comunicación de masas entraña la adopción de formas, expresiones, estilos y estrategias enunciativas distintas, así como diversas elecciones pertinentes incluso a los meros contenidos.

El análisis estructural general reveló que ambos sitios Web están informados por la simplicidad y la moderación: uso de textos estáticos, ausencia de fondos gráficos o texturas, interfaz ligera con tiempos de espera mínimos, animaciones y espacios tridimensionales inexistentes, elementos de navegación reducidos a lo estrictamente necesario, amplio uso del espacio blanco, estructura del sitio Web preponderantemente en árbol. Sin embargo la misma sencillez y practicidad estructural de fondo se lleva a cabo de forma bien diferente. Las características de *Rotten.com* son: arquitectura inconexa y a veces caótica, forma mediocre y redundante, estética pobre y desatendida, diseño tosco y “anguloso”, página de inicio difícil de manejar y no “filtrada” por una ventana que esclarezca la índole del sitio Internet, mezcla de contenidos heterogéneos y contrastantes, no

centrados exclusivamente en el horror, contenidos icónicos en gran medida constituidos por ilustraciones gráficas, ausencia de clasificación de los mismos, remodelización casi nula, contenidos limitados a fotografías, ilustraciones y textos, disponibles sólo en lengua inglesa, redacción de los textos con una fuente *serif*, menos leíble en la pantalla, número bajo de contenidos, ausencia de foros, blog y *wiki* con consiguiente desincentivación de la interacción entre usuarios, motor de búsqueda ineficiente, presencia de una sección de *merchandising*, mayoría de los enlaces externos que conducen hasta sitios Web pornográficos, *links* vagos y contradictorios, tono de la comunicación sarcástico y frívolo. En cambio las peculiaridades de *Ogrish.com* son: estructura coherente, forma rigurosa, estética atentamente cuidada, diseño cautivador, presencia de la ventana “filtro” que aclara la naturaleza del sitio Web, página de inicio “confortable”, escrupulosa selección y organización de contenidos centrados en el horror, racional y clara categorización de los mismos, actualización constante, gama más amplia de los tipos de contenidos (fotografías, filmaciones, textos, archivos audio), contenidos icónicos exclusivamente fotoquímicos, número considerablemente superior de los mismos, oferta de foros, blog y *wiki* para animar la creación de una comunidad virtual activa alrededor de los contenidos, motor de búsqueda eficaz, traducción de gran parte de los textos en lengua inglesa al español y al portugués, redacción de los textos con una fuente *sans serif*, más leíble en la pantalla, mayoría de los enlaces externos que guían hasta sitios Web pornográficos, *links* consecuentes con las expectativas que crean, tono de la comunicación serio y técnico. Dichas características de *Ogrish.com* le dan un aspecto más refinado, pulido, sobriamente elegante, grave y documental, aparte de funcional, le otorgan fiabilidad, autoridad y profesionalidad, crean un “efecto credibilidad” que es trascendental para presentarse como referente de la contrainformación *underground*, como gurú acreditado de la representación del *monstrum*, como paladín de la información no censurada. En cambio las características de *Rotten.com*, sus atributos de incoherencia, redundancia, vagueza y dispersión, por un lado, y de transgresión, despreocupación, cinismo y

descaro, por el otro, tienden a mostrar al sitio Internet como un “pirata” proclive a la risa sardónica y atraído por todo lo que es estrafalario, un “delincuente” de los medios de comunicación de masas: lejos de construirse una imagen respetable, *Rotten.com* prefiere presentarse como un “niño travieso”, malicioso y sagaz, que gasta bromas de muy mal gusto, o peor aún, como un “canalla” que se mofa de las convenciones sociales y desprecia lo políticamente correcto.

El examen eidético ha puesto de relieve que tanto *Rotten.com* como *Ogrish.com* presentan exclusivamente trazos rectilíneos, adquiriendo pues un aspecto geométrico y rígido, que da la idea de austeridad, profesionalidad práctica y utilidad instrumental. Sin embargo, los armazones que vertebran las páginas de inicio de los dos sitios Internet son muy diferentes. Por un lado, la *home page* de *Rotten.com* afecta una conformación “en bandera” con un solo foco irradiante de las líneas de fuerza, correspondiente al logotipo y a la “tarjeta de visita” del sitio Web: ello hace que se concentre la atención de los usuarios en la declaración orgullosa de autoría y estatus contenida en la antedicha “tarjeta de visita”. No existe una separación neta entre el foco/”tarjeta de visita” y el área de los contenidos, lo que crea unión y sinonimia entre el sitio Internet y el horror: *Rotten.com* es el horror por antonomasia. Igualmente el área de los contenidos no dispone la separación eidética de los diversos tipos de contenidos, veniéndose así a mezclar horror, sexo, seriedad, ironía, risa y dolor, con la consiguiente acentuación de la contradictoriedad burlesca de *Rotten.com*. Por el otro, la *home page* de *Ogrish.com* es más compacta y recogida, menos desarrollada en sentido vertical, constando de dos focos irradiantes de las líneas de fuerza, correspondientes a los contenidos: el interés de los usuarios debe ser monopolizado justamente por los contenidos, todos enfocados en el horror, dejando al margen consideraciones de estatus u otro tipo de contenidos, lo que confirma otra vez el acercamiento informativo y especializado del sitio Web. La simetría muy pronunciada y la acotación clara de los contenidos, comprimidos en sus marcos, acrecenta la cristalización geométrica y el cierre, dando una sensación de solidez, coherencia y organicidad, de

seriedad y profesionalidad. En las restantes páginas *Rotten.com* y *Ogrish.com* varían su conformación eidética: en las del primero el foco irradiante ahora es la imagen, prácticamente desprovista de elementos de maquetación; en las del segundo ahora también hay un solo foco irradiante, pero está representado por la entera área de los contenidos, en la cual se halla el texto también, que tiene la misma importancia y debe aportar la dimensión discursiva e interpretativa a lo icónico. Se remacha por enésima vez el objetivo comunicativo de *Ogrish.com* de convertirse en un intermediario serio capaz de proporcionar una información profesional.

El examen topológico no hace sino corroborar los datos proporcionados por el examen eidético en lo concerniente a la atribución de mayor importancia a la exhibición de estatus del sitio Web o a los contenidos que es capaz de ofrecer. En la *home page* de *Rotten.com* se impone el eje vertical y domina la parte alta con el volumen que incluye esa “tarjeta de visita” formada por el logotipo y el texto de presentación: se introduce la preponderancia de la categoría topológica alto/bajo, donde lo alto, zona en la cual se encuentra la “tarjeta de visita”, se asocia convencionalmente con lo importante y lo superior, demostrando la actitud “autocomplaciente” de *Rotten.com*, que enfatiza la “sanción” de su estatus con respecto a su “acción” constituida por sus contenidos. De manera distinta, el eje izquierda/derecha muestra un movimiento que va desde el cierre del espacio del *frame* hasta la abertura en la zona blanca que delimita la página: si según cierta orientación cultural la izquierda es el mal y la derecha es el bien, cabe afirmar que se va desde el mal encerrado en la página de *Rotten.com* hasta el bien “construido” del mundo mediático, desde la acotación del mal hasta su propagación que corrumpe el bien. En la página de *Ogrish.com*, pues, no predomina realmente ni el eje vertical ni el horizontal, sino que se aprecian la oposición topológica central/periférico y la englobado/englobante, las cuales axiológica y semánticamente se traducen convencionalmente en trascendental/marginal: si entonces lo central/englobado es el contenido y lo periférico/englobante es el marco ocupado por las herramientas de navegación y enlaces secundarios, de ello se sigue que el contenido es lo



trascendental, es el corazón, y el marco exterior es lo marginal, es lo accesorio. En *Ogrish.com* todo está encauzado en atraer la mirada y la atención del usuario hacia el centro espacial y neurálgico del sitio Web, donde se encuentran los contenidos, que representan su interés comunicativo primario. Puesto que todas las páginas de *Ogrish.com* exhiben exactamente la misma estructura de la *home page* es obvio que las consideraciones topológicas al respecto siguen siendo idénticas. Al contrario, la diferencia morfológica entre la *home page* de *Rotten.com* y sus demás páginas hace que no pueda aplicarse a éstas la misma interpretación topológica propuesta para la página de inicio: las restantes páginas tienen un formato cuadrado, carecen casi del todo de elementos de maquetación y se reconoce la mera distinción entre el contenido y el vacío circundante, la básica contraposición topológica central/periférico.

En el examen cromático se ha registrado el uso del blanco como color de fondo principal, lo que se debe a la exigencia de no interferir con la legibilidad del texto escrito y que, no obstante, lleva consigo el uso de una variante cromática que evoca el concepto de pureza e inocencia. Es evidente por tanto el fuerte contraste semántico entre los contenidos obscenos, ultrajantes y “degradantes” de las páginas y la paz, la armonía o la serenidad que dicho color implica. *Ogrish.com* emplea de la misma forma, surtiendo los mismos efectos de contraste, el color celeste o azul muy claro, un color frío cuya visión provoca un efecto calmante y apaciguador, inapropiado o ineficaz en este caso. Después los colores más usados son el rojo y el negro, a menudo combinados: el rojo es el color caliente por excelencia, indica un estado fisiológico de gran activación, simboliza la pasión, la vida, el peligro, la agresión; por su parte el negro es la negación del color, representa la imposibilidad de cambio, la ausencia de vida, la tristeza y el luto. En *Rotten.com* la combinación de rojo y negro es menos insistente, mientras que es sistemática en *Ogrish.com*, cuyo rojo hasta incorpora tonos de negro. *Ogrish.com* parece más consciente del significado simbólico de rojo y negro, sangre y muerte, sexo y descomposición, *Eros* y *Thanatos*. Además *Ogrish.com*, al enmarcar todas sus páginas con dos

bandas rojas verticales, trasmite al navegante la advertencia del peligro que constituye la visión de los contenidos. Los dos sitios Internet están sumergidos en una atmósfera luminosa, clara y la luz parece ser despedida por los focos eidéticos de las líneas de fuerza: tal luminosidad ejemplifica visualmente aquella particular *claritas* que pusimos de relieve analizando la violencia.

El examen textural ha evidenciado que en *Rotten.com* y *Ogrish.com* la profundidad está fundamentalmente ausente, la superficie resulta homogénea, llana, falta de asperezas. El aspecto general de ambos sitios Internet es liso, brillante, “frío”, sin particular grano, no da la ilusión de poder agarrar ningún elemento, es pelicular, como las páginas internas de una revista de papel plastificado, impermeabilizado, satinado. La referencia a la textura de los magazines especializados indirectamente proporciona a los sitios Web las mismas marcas y valores semánticos de *status* que caracterizan el *look* de aquellas revistas brillantes y cautivadoras, que inspiran la idea de lujo, elegancia, modernidad y vanguardia.

De la indagación lingüística surgió que, como en toda la comunicación en Internet, también en la escrita de *Rotten.com* y *Ogrish.com* se utiliza una comunicación que posee formas propias de la comunicación oral: organización sintáctica paratáctica, expresión redundante, tono enfático, sobre todo en *Rotten.com*, textos breves, contenidos más importantes y conclusiones colocados al inicio de dichos textos, una idea sola por párrafo, si realmente han de existir, lenguaje sencillo, amplio empleo de proposiciones sueltas, epígrafes, subtítulos y listados de viñetas. Ambos sitios Web poseen un nombre de dominio fácil de recordar y teclear, además de llamativo y sugestivo: *Rotten.com* basa el impacto de su nombre completamente en la repulsión, en el asco, en lo truculento, en el desprecio y en el rechazo, perfectamente acorde a su índole de “canalla desvergonzado” de la red; en cambio *Ogrish.com* escoge un nombre más rebuscado, culto o arcaizante, que se presta a un simbolismo más refinado, intriga y evoca inquietudes más sutiles, psicológicas. Esto avala una vez más la tesis de la imagen más elegante, elaborada y atenta de *Ogrish.com*, aparte de

informativa y técnica, como demuestra asimismo la elección de un auténtico logotipo para proponer continuamente al usuario y fidelizarlo, a diferencia de *Rotten.com*, que no forja uno definitivo y siempre igual. En su relación habitual con el navegante *Rotten.com* hace continuamente referencia y alude a obras y personajes famosos de la cultura del género de terror, recalca con fuerza su papel de punta de lanza en la exhibición del horror en línea, su “derecho de “antigüedad” con respecto a los demás sitios Internet, toda una etiqueta “DOP” que revela su estatus superior. Declara siempre buscar el desafío provocador con el usuario, explicita su intención de molestarle, fastidiarle; espera que él se indigne a causa de la oferta de contenidos que con mucho esmero se han convertido en una experiencia lo más desagradable e insoportable posible. Con sus expresiones procura constantemente plasmar metáforas, escenas, imágenes y pensamientos repugnantes, gráficamente violentos, insistiendo en la materia sangrienta y gore que propone, regocijándose con lo purulento, lo macabro y lo mortífero. Todo esto lo hace con un incansable ánimo irreverente, con una actitud sacrílega, mordaz y vitriólico, ofendiendo, escandalizando, picando. Con un planteamiento totalmente diferente *Ogrish.com* entabla una comunicación marcada por la sobriedad, la seriedad, por el enfoque didáctico y pedagógico: se pone el acento en la libertad de expresión, en la búsqueda de la verdad, en la lucha contra la censura, en la misión mediática; se describe la consultación del sitio Web como una herramienta cognoscitiva indispensable para aquellos que quieren informarse sobre un aspecto de la realidad importante. El concepto es que la publicación de ciertos contenidos de ninguna manera se trata de una operación irrespetuosa, grosera, destinada a ofender, se remacha que no es un fin en sí misma, que indignarse sería inoportuno, visto que representa una propuesta para emprender la senda de la verdad, cosa que suele considerarse un bien moral y social. El registro lingüístico adoptado por *Rotten.com* es bajo-popular, chabacano, malsonante y anclado en la jerga estadounidense, con un tono irónico, bromista, malicioso, insolente y frívolo, aplicado a todos los tipos de contenidos, tanto dramáticos como cómicos. El registro lingüístico

de *Ogrish.com* es cordial pero formal, denotativo en lugar de connotativo, evita los recursos retóricos y la descontextualización/re-contextualización, se vale de un inglés estándar, correcto, limpio, depurado de argots y regionalismos. Incluso en los textos traducidos al español o al portugués se guarda una forma internacionalmente inteligible. El tono es austero, informativo, científico, coherente con la elección de dedicarse exclusivamente a la divulgación de eventos trágicos y con la voluntad de adquirir credibilidad y autoridad, opuesta a la cosmovisión sarcástica de *Rotten.com*. En el texto de la sección “F. A. Q” de *Rotten.com* emerge que el sitio Web no dispone de un canal constante o privilegiado con fuentes informativas fiables, que se mezclan imágenes reales con otras retocadas, que la actividad empezó a finales del año 1996, que la elección del nombre del sitio Internet fue casual, que al equipo le encanta estremecer a la gente, que no se avergüenza por hacer lo que hacen las mismas cadenas televisivas, que espera acabar en el infierno, que las quejas de los presuntos parientes de las víctimas retratadas se consideran discutibles y casi siempre equivocadas, que muy a menudo no es capaz de proporcionar más detalles acerca de las fotografías, que a veces tuvo que eliminar algunos contenidos debido a problemas legales y no considera esto venderse, que no está en la cárcel gracias a los derechos constitucionales, que no fomenta el odio pero prefiere que haya un poco de odio entre las personas, que detesta los *banners*, que se alcanza la media de doscientos cincuentas mil visitantes por día, que el sitio Web anima a crear hipervínculos hacia su página de inicio, que se cree que a las víctimas no se les hace ningún daño puesto que ya están muertas. En la sección “F. A. Q” de *Ogrish.com* se lee que su equipo está compuesto por personas normales y educadas que no disfrutan del material que enseñan, sino que creen estar ofreciendo un servicio útil y facultativo, que consiste en superar la censura y enterarse de la realidad, tutelados por la constitución; se lee que el término *ogrish* significa “ogro” o “persona cruel” y es metáfora del lado oscuro del mundo; que como promedio diario se reciben entre los 150.000 y los 200.000 visitantes; que el sitio Web suministra bastantes advertencias como para evitar los accesos

accidentales, que obliga a los usuarios a declarar la mayoría de edad y que la responsabilidad acerca de la protección de los niños compete en primer lugar a sus padres; que el sitio Web apenas cubre los gastos de gestión y sólo por eso albergan anuncios universitarios; que existe una red de contactos acreditados que cuenta con más de cincuenta personas procedentes de todas las partes del mundo, incluso policías y médicos, cuyos contenidos se someten a verificación relativa al cumplimiento de las normas legales; que el objetivo de *Ogrish.com* es convertirse en un centro mediático respetable por su información no censurada e imparcial, llegando a suprimir los anuncios publicitarios de sitios de carácter pornográfico. En definitiva, incluso el acercamiento lingüístico de *Rotten.com* es consecuente con su “poética” deconstructora y vitriólica que elude las arquitecturas éticas y los sistemas de valores, mientras que el enfoque lingüístico de *Ogrish.com*, su amabilidad, tacto y seriedad, a su vez es consecuente con su enfoque informativo, formal, profesional y didáctico.

El estudio icónico en primer lugar ha detectado que *Ogrish.com* posee un logotipo oficial y estable, aparte de uno viejo supletorio, con todos los beneficios en términos de imagen y *marketing* que comporta, mientras que *Rotten.com* no lo posee, desvelando su menor agudeza comunicativa y empresarial. Dejando al margen el logotipo supletorio de *Ogrish.com*, vestigio del antiguo aspecto gráfico del sitio Web, y por ello centrado en lo gore y en lo mortífero, el logotipo efectivo es muy sencillo y geométrico, rojo y negro, con el subtítulo “Descubre la realidad”: se aleja del sensacionalismo del horror, del escandalismo de lo repulsivo, para enfocarse en el cometido social y moral de conocer el mundo real, haciendo hincapié en el rigor estructural, estético, lingüístico e icónico del sitio Web. Por su parte el pseudo-logotipo de *Rotten.com*, definido así porque falta la repetición sistemática y la reconocibilidad inequívoca, combina una cita extraída de una película de terror, una exhortación a sentir malestar, la fecha del inicio de la actividad en la red y la ilustración de un amenazador cadáver de sabor medieval: se ataca y se reta con sarcasmo al navegante, se ensalza con orgullo el propio *status* de pioneros del horror, se recurre al imaginario de

terror a base de vísceras y martirios. En segundo lugar la sobriedad y el corte documental de *Ogrish.com* hacen que en el interior de su arquitectura no encuentren espacio más elementos icónicos que no sean fotografías o vídeos, de modo que el sitio Internet queda desnudo de representaciones gráficas, dibujos o ilustraciones de patrón no fotoquímico. *Rotten.com* está en los antípodas de *Ogrish.com*, ya que la mayoría de los contenidos albergados en su interior son ilustraciones gráficas y que igualmente las utiliza en la decoración y en la maquetación de sus páginas. El carácter de tales ilustraciones gráficas o dibujos es muchas veces irónico, mordaz, jocoso y satírico, pero en ocasiones es macabro, terrorífico y repugnante también, realizados casi siempre con un trazo típico de los cómics de época o, en menor medida, con un estilo de miniatura medieval. Los elementos textuales que los integran emplean un lenguaje soez para expresar injurias o enfrentamientos con el lector. Cadáveres armados, esqueletos orantes, suplicios antiguos, demonios extravagantes, calaveras brillantes, pistolas estilizadas, caricaturas de hombres engallados, de ciudadanos comunes, de policías gruesos, de Paul Joseph Goebbels o de pordioseros andrajosos, colages de imágenes de actualidad y de personajes famosos, la muerte con su guadaña y vestido negro, homicidios, acuchillamientos, cámaras cinematográficas, engendros zoomorfos, miniaturas de sujetos afectados por elefantiasis testicular y dibujos retro de chimpancés en esmoquin. Como de costumbre, *Rotten.com* luce su duplicidad comunicativa, hecha de una vertiente cómico-grotesca complementaria a su faceta gore-truculenta, frente a la radical austeridad formal e informativa de *Ogrish.com*.

La investigación especial de las imágenes de horror y violencia, aquellas con un referente real capturado mediante tecnologías que producen su calco pelicular, en vez de seguir indicando la sustancial diversidad de enfoques, estrategias y expresiones relativas a *Rotten.com* y *Ogrish.com*, esta vez pone de manifiesto cierta analogía o hasta igualdad de acercamientos comunicativos. Pese a que en *Rotten.com* el género de imágenes más frívolo y menos macabro es parte integrante de su oferta de contenidos, éste, al igual que *Ogrish.com*, proporciona asombrosos iconos portadores

del *monstrum* más espeluznante y hórrido, incluso de naturaleza histórico-documental, encontrándose el ojo del ciclón mediático por su “peligrosidad”. Escogimos cuatro fotografías como muestra ejemplificativa del alcance de la inconmensurable violencia y brutalidad de la dimensión icónica de los dos sitios Web. Dos fotografías se refieren a un tema universalmente obsceno, el infanticidio, las otras dos, pues, atañen a la actualidad, la primera es relativa al tsunami de 2004 y la segunda al terrorismo islámico. Cuando *Rotten.com* y *Ogrish.com* se encargan de un mismo tema fotográfico horripilante el grado de monstruosidad y repugnancia de las imágenes que facilitan es igual de insoportable y extremo. Otra particularidad común es el efecto psicológico de suspense provocado por la arquitectura de los dos sitios Internet en el usuario que decide observar dichas imágenes. Antes de llegar a la fotografía que le interesa el navegante ha de realizar un recorrido que consta de tres fases: se lee el listado de *links* de las abominaciones disponibles y se figuran los referentes; se hace clic en uno de estos *links*, se ven las imágenes en formato reducido y se atisban los detalles; se hace clic en las imágenes en formato reducido y se contempla el horror en todo su “esplendor”. Durante tal recorrido la tensión y la trepidación va aumentando progresivamente, pasando de la imaginación del horror a su visión a “distancia de seguridad”, y de la “distancia de seguridad” a la plena agresión ocular. Las imágenes están particularizadas por una buena calidad y por un grano más que dignitoso, demostrando cierto cuidado por parte de los dos sitios Web a la hora de ofrecer a su propio público un “mal” bien confeccionado. Cuando tuvimos en cuenta el lenguaje expresivo de las cuatro fotografías demostramos se destacó que, más allá de la inmediata impresión de realidad que comunican al espectador, de la aspiración a la objetividad impersonal, muchas marcas semánticas revelan su construcción artificial y subjetiva, la existencia de un “yo” enunciativo, de un esfuerzo autorial, de una mirada que vertebra el espacio y despierta la conciencia metalingüística. El impacto visual de las imágenes fotográficas de *Rotten.com* y *Ogrish.com* afecta primariamente al estómago y sólo en un segundo momento, además no en todos los sujetos, al cerebro y al corazón: ello debido a que estriban

en el horror acorde a la acepción del escritor Lovecraft y en la repulsión conforme a la definición del novelista Stephen King, las cuales son análogas a nuestra distinción entre terror y horror. Muchos usuarios entran en el torbellino de una visión frénética y compulsiva de dichas imágenes, impulsados por el intento de expresar satisfactoriamente las pulsiones de *Thanatos*, a cuya mera exterioridad pueden llegar a acostumbrarse. Mucho más difícil sería habituarse al *shock* del terror, con todas sus implicaciones psicológico-morales, hacerse al viaje por los recovecos del abismo, que sobrepasa la simple cosificación del ser humano. Se observa lo inobservable, se deja que el *punctum* y el *mortuum* de los que habla Barthes, junto a su *memento mori*, nos atormenten una y otra vez, con su inmanencia plena propia del ídolo, que es violencia *per se*.

La averiguación sobre la interacción entre imagen y palabra se ocupa del contexto de enunciación lingüística en el que están sumergidas las imágenes de violencia. Recuperando como ejemplo las cuatro imágenes consideradas previamente en la investigación especial de las imágenes de horror y violencia, se explica el funcionamiento del anclaje mutuo entre icónico y verbal. El contexto verbal de las imágenes de *Rotten.com* y *Ogrish.com* está caracterizado por los rasgos expuestos en relación a cada sitio Web en la indagación lingüística: por un lado, respectivamente, el registro vulgar y jergal, el lenguaje punzante y ofensivo, con una actitud sacrílega y maliciosa; por el otro, el registro formal, el idioma estándar, el estilo limpio y técnico, con una índole informativa y sobria. Los títulos de las imágenes, los pies de página y los eventuales comentarios presentes en *Ogrish.com* son “fríos”, en el sentido de que son puramente informativos, denotativos, faltos de cualquier matiz connotativo, de toda sombra de observación subjetivante; el estilo es lacónico, imparcial, lo más posible neutro, busca la objetividad, la coherencia, la contextualización temática y espacio-temporal. En cambio todos los elementos textuales de *Rotten.com* “arden” de pasión connotativa y planteamiento subjetivante que distorsiona y reinterpreta, se confían a una expresión que surte efectos de contraste, sorpresa e ironía; abundan los recursos retóricos, las opiniones personales, se busca la complicidad íntima



con el destinatario, hablándole con tono más que amigable. Como ya evidenciado más veces, *Ogrish.com* da informaciones precisas e incontrovertibles sobre las condiciones de captura de la imagen, sobre las circunstancias relacionadas con el tema iconográfico, mientras que *Rotten.com* “sacude” al navegante con sus transgresivas “bravuconadas” expresivas, con su causticidad. Esta último insiste con comentarios desconsiderados, indirectas, imprecaciones, con pies de página desorientadores que procuran aumentar el desconcierto del usuario, su extrañamiento. El argot técnico y especialístico de los comentarios, la forma clara y concisa, la anotación de la fecha de publicación, las descripciones totalmente referenciales y neutrales, la puntualidad documental de *Ogrish.com* se contraponen a los títulos crípticos y oscuros, a las notas vagas y socarronas, al efectismo patente y cínico de *Rotten.com*, que pretenden acrecentar la sensación de malestar inducida por la visión de las barbaries. Se ratifica la dicotomía entre el planteamiento rigurosa y seriamente informativo de *Ogrish.com* y el acercamiento irreverente, “carnavalesco”, de *Rotten.com*: aspiración a la credibilidad y al prestigio por una parte, tendencia a escandalizar, sobrecoger y anonadar por la otra.

El análisis del componente audio ha evidenciado que ni *Rotten.com* ni *Ogrish.com* utilizan el canal “transparente” del audio para transmitir informaciones adicionales, caracterizar ambientes digitales, orientar la acción del usuario, marcar ciertos recorridos virtuales o crear unas atmósferas que estimulen la esfera emocional. Se trata de un hábito preponderante en el mundo virtual de la Web, cosa que empobrece la comunicación, no obstante, en el caso de nuestros dos sitio Web la ausencia de canal sonor podría verse como intención de intensificación dramática de la condición perceptiva del destinatario: el uso del silencio no desvía la atención del usuario hacia elementos adicionales, no le somete a una percepción sinestésica, sino que le deja solo de cara al horror mudo de las imágenes, sin ningún tipo de “banda sonora”. La ausencia de sonido que auna *Rotten.com* y *Ogrish.com* amplifica la monstruosidad y la repulsión, como en una suerte de “El grito” de Munch digital, que impone el silencio allí

donde cualquiera se esperaría el aullido de dolor. La única presencia mínima de sonido se halla en *Ogrish.com*, a la hora de consumir sus filmaciones con el audio original muy “sucio”, de baja calidad y prácticamente adscribible a un genérico ruido de fondo: el efecto verdad está seguramente garantizado, pero aparte de éste no se envían sentidos, informaciones, matices semánticos adicionales reales.

El examen de la narratividad profunda representa la última fundamental tesela de ese auténtico mosaico que es la presente indagación multinivel de todos los planos expresivos de *Rotten.com* y *Ogrish.com*. Por lo que concierne a sus autores y lectores reales, los cuales no están inscritos en el texto, conocemos ciertas informaciones acerca de éstos gracias a sus secciones “F. A. Q.” (las que reúnen las preguntas más frecuentes), sus secciones de contacto y las que se ocupan o tocan el aspecto legal, gracias también al intertexto en el que se mueven, es decir a los datos sacados de portales y enciclopedias Internet como los de sitios Web de estadística relativa al tráfico en la red del tipo de *Alexa.com*. Cabe afirmar que los autores de *Rotten.com*, que su equipo está ubicado en California, Estados Unidos, probablemente en la localidad “Mountain View”, ya que allí se encuentra su apartado de correo. Sabemos que los miembros del equipo empezaron su actividad a finales de 1996, que a veces compran ciertos contenidos, que son reacios a conceder entrevistas, ya que parece que solamente el periódico “*New York Times*” consiguió obtener una entrevista oficial, que ellos recibieron muchas quejas y protestas, que en diversas ocasiones tuvieron que responder por vía legal a quienes incoaron causa contra éste, que en más de una ocasión se vieron obligados a eliminar ciertos contenidos controvertidos para evitar potenciales pleitos. En cuanto a la identidad del autor o de los autores reales de *Ogrish.com*, sabemos que el equipo incluye también a individuos procedentes del campo médico, paramédico, policial o legal, que está colocado en Holanda, se vale de servidores estadounidenses, se muestra más disponible para quienes quieran contactar con ellos de forma escrita y que se vió obligado a defenderse de acusaciones en ámbito legal. De manera distinta con respecto

a *Rotten.com*, somos capaces en este caso de proporcionar un nombre y un apellido concreto con los cuales localizar con precisión al inventor, fundador y principal gestor de *Ogrish.com*, el cual corresponde a la persona de Dan Klinker, ciudadano holandés. Además, gracias al valioso contributo de una página Web cuya dirección digital es: “<http://www.ogrishmovie.com/>”, podemos localizar otro importante representante de *Ogrish.com*, Hayden Hewitt, uno de sus colaboradores más activos y nada menos que su copropietario durante su apogeo de popularidad: se informa de que Hewitt publicó una amplia selección de imágenes y vídeos muy gráficos en el el sitio Web y de que en el pasado habló abiertamente en los medios de comunicación de masas tradicionales para defender el valor de los vídeos “subidos” a la red por usuarios particulares, así como para discutir de la censura en general. El equipo de *Ogrish.com* estuvo en el centro de diferentes diatribas legales: durante el verano de 2004 el sitio Web fue atacados por hackers surcoreanos, en España en el mismo año se exigió el bloqueo y la supresión del sitio Web pero no se cumplieron las ordenes, el grupo alemán de vigilancia en Internet llamado “Jugendschutz.net” en agosto de 2005 consiguió bloquear su dirección IP en Alemania. En un artículo de la versión digital del “*Financial Times*” se mantiene que frecuentemente el equipo de *Ogrish.com* es el primero en “subir” a la red vídeo integrales de decapitaciones, asesinatos y masacres, hasta tal punto que ciertos corresponsales de la prensa han tomado el hábito de controlar a menudo la *home page* del sitio Web para estar siempre al tanto de los últimos hechos. Se lee que la dificultad para localizar a los gestores de *Ogrish.com* es desesperante, que del ideador Dan Klinker no se conoce el aspecto siquiera. Éste durante tres años fue totalmente absorbido por la gestión del sitio Internet, actualizándolo a diario, con la ayuda de cinco empleados a jornada completa ubicados en lugares diferentes del mundo, de reporteros ocasionales, de colaboradores *free-lance* y de “subidas” a la red por parte de particulares. Muchos colegas suyos eran personas que habitualmente tenían que afrontar por motivos laborales la materia ilustrada en el sitio Web, tales como policías, médicos y paramédicos. El *staff* de

*Ogrish.com*, compuesto mayoritariamente por europeos, usa sofisticados programas informáticos para monitorizar constantemente los sitios Web de los terroristas islámicos y los americanos de los llamados “caza-terroristas” por si publican algo interesante que se pueda albergar en el sitio Web. Pasando a los lectores reales, cabe decir que existe una especie de barrera generacional en la audiencia de *Rotten.com*, ya que los jóvenes son la inmensa mayoría de sus visitantes y los individuos de edad mayor van desapareciendo progresivamente a medida que aumentan los años de edad. Asimismo la variable sexo es determinante y muestra una contraposición neta entre hombres y mujeres, por cuanto *Rotten.com* parece ser un sitio Internet predominantemente “para varones”, contrario a los “gustos” femeninos. En cambio el grado de instrucción de los navegantes es más cercano a los índices del visitante medio de Internet, pese a que se nota cierta tendencia hacia un bajo perfil de estudios. El hecho de que el usuario medio de *Rotten.com* no posea hijos no sorprende y es directa consecuencia de la variable edad, puesto que cada vez más difícilmente los individuos más jóvenes generan o pueden mantener prole. Es perfectamente coherente con la naturaleza escabrosa de los contenidos proporcionados por el sitio Web la sobrerrepresentación de los individuos que efectúan el acceso a *Rotten.com* desde su hogar, lugar privado, íntimo y no expuesto a las miradas de terceros que podrían juzgar muy negativamente el que se observen ciertos contenidos. El 29% de los navegantes accede desde Estados Unidos, lo que es normal si se piensa que el sitio Web es americano, la tasa de rebote de los usuarios es más bien alta, cosa que supone que el usuario abandona inmediatamente el sitio Web porque no le agrada o porque está fidelizado y está sólo buscando la última actualización. La barrera generacional encontrada en *Rotten.com* entre jóvenes y personas de mediana edad o incluso mayores se halla sustancialmente inmutada en *Ogrish.com*, donde los sujetos de treinta y cinco años para arriba tienden a desaparecer. Asimismo hombres y mujeres están radicalmente divididos en relación con el seguimiento de *Ogrish.com*, en el cual escasean los usuarios de sexo femenino y abundan de modo abrumador los usuarios de sexo masculino.

Igualmente el grado de instrucción de los navegantes de *Ogrish.com* corresponde mediamente a un individuo con un perfil de estudios más bien bajo, aunque más alto que el del navegante medio de *Rotten.com*, lo que podría ser consecuencia de la comunicación más seria e informativa. Los sujetos con hijos están muy infrarrepresentados y los sin hijos están muy sobrerrepresentados. De la misma manera resulta análoga entre los dos sitios la sobrerrepresentación de los individuos que efectúan el acceso desde casa, desde el hogar privado y la infrarrepresentación de aquellos que acceden desde el lugar de trabajo, cosa determinada por la naturaleza extrema y comprometida de los contenidos Web facilitados. Sin embargo, el que en *Ogrish.com* exista cierta sobrerrepresentación de los sujetos que acceden desde el instituto escolar demuestra menores reparos y temores por parte de éstos a la hora de acercarse a la materia sumamente violenta y destructiva del sitio Web, lo que podría ser efecto de la estrategia de imagen dispuesta por el sitio Web. El 36% de los navegantes de *Ogrish.com* efectúa el acceso desde Estados Unidos, país que alberga sus servidores, pero se registra la presencia de muchos navegantes europeos, lo cual puede que se deba al origen europeo del ideador del sitio Web y de sus primeros ayudantes. La tasa de rebote de los usuarios de *Ogrish.com* es alta, superior a la de los usuarios de *Rotten.com*: no podemos confirmar si ello se atribuye a un gran número de usuarios fidelizados a un gran número de nuevos usuarios en fuga. Los navegantes de los foros de *Ogrish.com* emplean un tono de comunicación más “comprometido” y mesurado que el utilizado en los foros que discuten acerca de *Rotten.com*; en los primeros se tiende a dar relieve a problemáticas tales como la deontología de los medios de masas, las medidas para limitar el horror y el servicio que el sitio proporciona, en los segundos el argumento principal es la posibilidad de encontrar imágenes cada vez más repulsivas, la autenticidad de las imágenes expuestas, las dudas sobre los recursos del *staff* para acceder a contenidos tan escabrosos y conseguir las licencias necesarias para la trasposición a la red; en los foros de *Ogrish.com* se introducen en las conversaciones sujetos que manejan conocimientos de tipo médico-quirúrgico, en los foros en que se conversa de

*Rotten.com* frecuentemente toman la palabra personas que afirman estar indignadas y ultrajadas por la actividad del sitio Web. Ahora bien, en ambos sitios Web, pero especialmente en *Rotten.com*, los navegantes son también aficionados al cine de terror o a géneros musicales definidos “extremos”. En lo concerniente al autor/destinador implícito y al lector/destinatario implícito, presentes en el texto en cuanto estructuras discursivas y dobles del autor/destinador real y del lector/destinatario reales, éstos se manifiestan abiertamente según las reglas de la enunciación enunciada o de una narración narrada, acorde a una estrategia subjetivante y a una tendencia metatextual que se fundamenta en el embrague enunciativo y por tanto recupera virtualmente los originarios “yo”, “aquí” y “ahora” narrativos. Sin embargo, los dos narradores patentes de los dos sitios Internet comunican mediante peculiaridades enunciativas correspondientes a su diferente ideología comunicativa: el narrador de *Rotten.com* es un provocador mordaz que se divierte picando a sus narratarios con sarcasmo y utilizando un lenguaje vulgar, mostrándose intolerante hacia las convenciones sociales y la vida burgués; el narrador de *Ogrish.com* se honra de un habla técnica y especializada, parecida a la forma sucinta del periodismo digital en la Web, se presenta como informador serio que sigue su *mission*, o sea enseñar lo que el *mainstream* procura celar. Narradores configurados de este modo presuponen una fisonomía análoga de narratarios: el narratario de *Rotten.com* está encarnado por un sujeto sagaz y no susceptible, desilusionado y pesimista, propenso a la risa sardónica y consciente de lo grotesco oculto en la realidad, que comparte el *slang* del americano medio; el de *Ogrish.com* está representado por un ciudadano de la “aldea global” atento y comprometido, que cree en el deber moral de lacerar el muro del artificio “glaseado” ofrecido por los *mass media* tradicionales. Descritos los protagonistas del pacto comunicativo, pasamos a aclarar cuál es el armazón narrativo que vertebra los sitios *Rotten.com* y *Ogrish.com*. Existe una narración de primer nivel e intradiegética, la de la búsqueda y de la exposición de los contenidos horribles y violentos por parte del equipo responsable, y el plano de las narraciones extradiegéticas de segundo nivel,

esto es, el de las atrocidades retratadas por cada contenido horrible y violento. El narrador intradiegetico de primer nivel es además homodiegetico, con focalización interna, mientras que los narradores extradiegeticos son asimismo heterodiegeticos, con focalización externa. Con arreglo al esquema narrativo canónico de Greimas los equipos responsables de *Rotten.com* y *Ogrish.com* son los sujetos; la difusión planetaria de imágenes repulsivas que precedentemente la inmensa mayoría de la población mundial no podía hallar es el objeto. Patrocinadores, usuarios, colaboradores, corresponsales, enviados, nuevas tecnologías informáticas, leyes que promueven la libertad de expresión etcétera son los ayudantes de *Rotten.com* y *Ogrish.com*; moral común, sentido del pudor, control de la información, censura, comités de protección al menor, familiares de la víctimas, costes de gestión en línea etcétera son los oponentes de *Rotten.com* y *Ogrish.com*. El destinador y el destinatario de *Rotten.com* y *Ogrish.com* son los mismos sitios Web, ya que su deseo de revolucionar el panorama mediático es la motivación que los impele. En cambio el arco dramático de la narración, marcado por las fases, en orden lógico-cronológico, de la manipulación o contrato, de la competencia, de la performance y de la sanción, se adapta en los sitios Web en cuestión de la siguiente manera: los autores de los sitios Internet establecen querer desempeñar una actividad de contra-información subversiva y divulgación del horror y de la violencia (manipulación o contrato); crean una red de contactos humanos, rebuscan el material comprometido que sirve como contenido de su comunicación, compran un dominio en Internet y mediante los recursos tecnológicos necesarios ponen el sitio en el *World Wide Web* (competencia); el nombre de los sitios Web empieza a circular entre los navegantes por la ferocidad, la agresión inarrestable y la exclusividad de los contenidos propuestos, cada vez más personas acceden a éstos hasta alcanzar la cota de muchos millones de navegantes (performance); la difusión planetaria de imágenes que precedentemente la inmensa mayoría no podía hallar es una realidad de hecho, la *horrid democracy*, la democracia del horror, se impone en la red digital (“sanción”). Con la ayuda del cuadrado

semiótico sistematizamos las cualidades de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, determinando que: *Rotten.com* abarca el horror humorístico y no informativo, con una índole abrasiva y “carnavalesca” glorifica un “mundo al revés” y se adhiere a una anti-moral; *Ogrish.com* es sensible a un horror informativo y no humorístico, adopta un planteamiento formativo y didáctico dirigido a la indicación de nuevos *standards* éticos y deontológicos en el universo mediático; *mainstream* es el contexto mediático oficial consolidado y no receptivo hacia el *monstrum*, en el cual no puede aparecer ni el horror humorístico ni el horror informativo; la realidad, pues, conjuga de manera afirmativa los conceptos de horror humorístico y horror informativo, dado que es el depósito de referentes ontológicos horrendo que pueden o no objetivarse en ámbito mediático-social.

Recapitulando y concluyendo definitivamente la entera investigación semiótica, *Rotten.com* y *Ogrish.com* tienen en común la preponderancia del horror físico con respecto al terror psicológico, la creación de un efecto de suspense progresivo a medida que el usuario se “acerca” a las imágenes, una buena resolución de las mismas y un uso dramáticamente intensificador del silencio. Igualmente, desde el punto de vista de la narratividad profunda, presentan una tendencia metatextual y subjetivante propia del estilo conocido como enunciación enunciada, que actúa en los dos niveles narrativos, el que relata la búsqueda de los contenidos y el de los contenidos mismos. Sobre la base del modelo de Greimas, *Rotten.com* y *Ogrish.com* (sujeto, destinador, destinante) se proponen generar la difusión planetaria de iconos portadores de *monstrum* y generar así contrainformación (objeto), valiéndose del apoyo de patrocinadores, colaboradores, de los usuarios y de las nuevas tecnologías (ayudantes) para luchar contra la moral, la censura y los comités de control de la información (oponentes). El deseo de generar contrainformación (manipulación o contrato) induce a los miembros de los equipos de *Rotten.com* y *Ogrish.com* a organizar una red de recursos humanos y tecnológicos para realizar los susodichos sitios Web (competencia), con el transcurrir del tiempo el nombre de los sitios Web empieza a circular entre millones de navegantes (performancia) y se lleva a



cabo la difusión planetaria del horror, la *horrid democracy* (sanción). No obstante, dichos sitios Internet para comunicar la realidad, que es depósito de horror, y oponerse al *mainstream*, que es negación del horror, emprenden dos caminos divergentes, abrazan dos ideologías completamente diferentes. *Rotten.com* es portavoz de un horror humorístico, carnavalesco, que hace de la transgresión, del cinismo y del descaro su arma principal, mostrándose como un “pirata” de los medios de comunicación de masas, como un “canalla” irreverente entregado al *shock* de los usuarios. En cambio *Ogrish.com* es el adalid de un horror informativo, didáctico, quiere ser asociado a la idea de credibilidad, profesionalidad y fiabilidad, presentándose como un referente prestigioso de la contrainformación documental *underground*. *Rotten.com* se basa en una arquitectura inconexa, caótica, en una forma mediocre y redundante, en una estética pobre y desatendida, en un diseño tosco y “anguloso”; un tono sarcástico y frívolo se aplica a una mezcla de contenidos heterogéneos y contrastantes, no clasificados y raramente actualizados. *Ogrish.com* cuenta con una estructura coherente, con una forma rigurosa y concisa, con una estética cuidada y un diseño cautivador; un tono serio y técnico trata exclusivamente un número incomparablemente mayor de contenidos visuales fotoquímicos, de diferentes tipos, centrados solamente en el horror, clasificados y actualizados con esmero. Si en el primer sitio Web los textos están disponibles únicamente en lengua inglesa y no están redactados con uno de los caracteres más leíbles, pues en el segundo se ofrece la traducción de los textos en lengua inglesa al español y al portugués también, además de proporcionar textos realizados con una fuente más leíble. Ante las herramientas de búsqueda insuficientes de *Rotten.com*, ante la total ausencia en éste de medios de interacción entre los usuarios, *Ogrish.com* propone herramientas de consultas eficaces y sobre todo se encarga de crear una comunidad virtual activa. En sus páginas poco manejables *Rotten.com* insiste en su derecho de “antigüedad”, en su importancia de estatus, con una actitud autocomplaciente y con un registro chabacano y jergal, abandonándose al sensacionalismo del horror truculento, al

escandalismo de lo repulsivo. De manera distinta, en sus páginas confortables *Ogrish.com* luce un planteamiento informativo y especializado, el protagonismo abrumador de los contenidos, con una exposición elegante y sobria, con un acercamiento pedagógico relativo al horror. *Rotten.com*, con su contradictoriedad burlesca, con el gran espacio dedicado a la caricatura cómico-grotesca, al igual que a la iconografía medieval, con su imaginario horriblo, pretende presentarse como el horror por excelencia. Por su parte *Ogrish.com*, con su rigor estructural, estético, lingüístico e icónico, hace hincapié en su cometido social y moral de instrumento cognoscitivo, en su misión trascendental. Allí donde *Rotten.com* exhibe un acercamiento demoledor que basa su impacto en la repulsión ofensiva, en el reto con el usuario, en la mordacidad sacrílega y en una anti-moral abrasiva, en cambio *Ogrish.com* manifiesta un acercamiento edificante que quiere llamar la atención del navegante con el especialismo médico-científico, con el simbolismo evocador y con la cordialidad, a fin de convertirse en una fuente comunicativa respetada. Si *Rotten.com* arde de pasión connotativa, se deleita con la sorpresa, la retórica, la cripticidad y el efectismo, al contrario *Ogrish.com* se limita a la denotación, aspira a la integridad, a la claridad, a la neutralidad y a la imparcialidad. El primero además forja la figura de un “narrador” provocador, intolerante y malicioso, el cual como contrapeso comunicativo da vida a un “narratario” desilusionado, sagaz y propenso a la risa sardónica; el segundo, pues, plasma un perfil de “narrador” que conforma una comunicación informativa parecida a la del periodismo digital serio y experto, lo que predetermina un “narratario” que corresponde a un ciudadano de la “aldea global” positivamente curioso y comprometido.

### 5. 3. 11 Consideraciones relativas a la dimensión diacrónica

Destacamos que el sitio Web *Rotten.com* básicamente no mutó nunca su aspecto gráfico desde su nacimiento hasta la fecha, puesto que, por un lado los cambios estructurales, icónicos y lingüísticos, y por el otro la poética y la ideología, permanecieron sustancialmente intactos. Dicho con otros términos, desde el año 1996, año en el que inició la actividad de *Rotten.com*, hasta la actualidad, no se aprecia ninguna evolución, ningún cambio o viraje digno de nota, sino solamente pequeñas y a fin de cuentas irrelevantes modificaciones, que de ninguna manera influyen en una perspectiva de estudio que se ocupe de la dimensión diacrónica relativa a dicho sitio Internet. Al margen de algún que otro hipervínculo diferente, de alguna sección que falta o que simplemente mudó de nombre, aparte de la inversión de ciertas ilustraciones graficas en determinadas partes del sitio Web, aparte de la modificación de la imagen utilizada en el pseudo-logotipo y obviamente del número de contenidos que fue subiendo poco a poco, no sería impropio aseverar que *Rotten.com* vive en la parálisis más absoluta, cristalizado en un marasmo que no permite progresos, adelantos o aun solamente cambios considerables.

Realmente distinta es la situación de *Ogrish.com*, sitio Internet que fue protagonista de una metamorfosis incesante, de una gran estación de innovaciones, virajes y revoluciones, tanto desde el punto de vista formal como desde la óptica del planteamiento ideológico. Antes que nada importa decir que mientras *Rotten.com*, a pesar de su sustancial inmovilidad evolutiva, sigue estando oficialmente activo y presente en la red de redes digital, en cambio *Ogrish.com*, con las características que venimos describiendo y con este preciso nombre de dominio, ya no está disponible para los usuarios de todo el mundo. Este sitio Web nació en el año 2000 con un determinado planteamiento, en poco tiempo se elevó a institución del horror y de la información no censurada en la Web, fue transformándose repetidamente, y al final en noviembre de 2006 suspendió su actividad mediática. Esto no perjudica nuestra labor investigativa ni desde el punto de

vista operativo y práctico, ni desde el punto de vista teórico y metodológico. De hecho el sitio Web sigue disponible para el análisis sociosemiótico gracias a sitios Internet tales como *Internet Archive Wayback Machine* (en castellano “La Máquina del Tiempo, Archivo de Internet”), los cuales a lo largo del tiempo van almacenando diariamente enteros sitios Web, con todos sus enlaces y funcionalidades, para volver a ofrecerlos a los navegantes que quieran explorar con precisión el pasado más o menos cercano de la Web, que deseen hasta conocer el aspecto de un determinado sitio Web en una fecha específica. Igualmente, los criterios de selección de tipo espacio-temporal empleados para determinar la muestra de sitios Web objeto de estudio disponían, entre otras cosas, que dichos sitios Web habían de poseer un *URL* o *URI* oficial y de dominio propio durante los últimos cinco años (desde el 1 de enero de 2005 hasta el 1 de enero de 2010): pues bien *Ogrish.com* cumple perfectamente tales requisitos. Este último inicialmente cobró vida como *shock site*, como sitio Web consagrado al impacto del gore, en cierta manera parecido a su “compañero”, *Rotten.com*, aunque sin llegar al nivel extremo de su irreverencia caústica. La verdad, las semejanzas entre *Rotten.com* y la primera versión de *Ogrish.com*, que se remonta al año 2000, son numerosas: énfasis en la propia índole transgresiva, sensacionalismo del horror truculento, intención de mortificar al usuario con la putrescencia orgánica, despreocupación y frivolidad a la hora de enseñar contenidos extremadamente violentos, autocomplacencia y deleite al consumirlos, pasión connotativa y efectismo, empleo del humorismo y del cinismo, lenguaje vulgar y ofensivo, actitud provocadora y desafiante, textos disponibles exclusivamente en lengua inglesa, estética menos cuidada, *home page* excepcionalmente larga, falta de clasificación clara y coherente de los contenidos, protagonismo de los hipervínculos hacia sitios Web de naturaleza pornográfica, secciones de carácter obsceno y “políticamente no correcto” (Figura 166). A partir del mismo año de nacimiento se suceden diferentes cambios gráficos y estéticos, que no modifican sustancialmente el planteamiento descrito y guardan la misma arquitectura, hasta llegar a mayo de 2002, cuando el sitio Web adopta un formato similar al definitivo, a

[MOVIES](#)
[PICTURES](#)
[MSG BOARD](#)
[GORE LINKS](#)
[CONTACT](#)
[HOME](#)

**Top 100 Sites**

- DARKVOID
- FORBIDDEN
- DAMNAGE
- SICKSITES
- ADULT MOVIE
- GORE TOP!

FREE NUDE PICS, CLICK HERE!

**NEWS 3-16-2000: 6:09pm ~Evil Knevil**

◀Well good news for all ya sickos...as you can see I got rid of the member section, i realised that a good gore site should be free! Instead of the member section I made a gore link section. Please submit gory sites:) Check out the 8 new movies which are now available for everybody!! Man they are so fucking gross, I can't believe it...you can find 'em in the execution section (4 new) and the brutal section (4 new)...Those movies can be summerized by one word: SICK!

TAKE A LOOK AT THE "OGRISH GORE TOP" AND SUBMIT UR SITE!

**FREE NUDE PICS, CLICK HERE!**

**NEWS 3-14-2000: 6:04pm ~Evil Knevil**

◀I was recently thinking about making a gore movie myself and record it. While I thought about it, a lot of things crossed my mind, for example, grabbing a wild street cat, boil it alive, cut the ears off, burn the eyes out and at the end blow it up...I thought of lots as other stuff as well. Well do you have any tasy ways how to murder a human being or an animal?Post all your shit in the new FORUM (how I would kill) in the MSG BOARD

Everybody would agree on my if I'd say that the best gore shit is just plain REAL GORE...but sometimes horror movies can be a good replacement. That is why I'm gonna put on some neat scenes of your favourite horror movies like : EVIL DEAD, BRAINDEAD etc etc!

Some people collect money, some stamps and some people collect heads! => Check out the new head collectors section in the Picture Section!

**FREE NUDE PICS, CLICK HERE!**

**NEWS 8-12-2000**

◀Some really good stuff has been added lately: 9 new movies (2 in execution section, 3 in accident section 2 in amazing section, 1 in suicide section and 1 in cops section)

Some neat Murder/Terrorist pics added , the total section is now 32 pics large!

HAVE FUN SICKOS! ~Evil Knevil

**FREE NUDE PICS, CLICK HERE!**

**NEWS 8-9-2000**

◀Hey sick friends, oke ...here it is: the membersection will be on next Sunday. It'll contain 10 awesome movies which will definately challange your mind :)) For some info on how to become a member, simply click on the members-link above

◀Manowar's war section pics is delayed...why the hell takes it so long?!!? Well...to keep you guys satisfied I added a rotting section to the pics. Watching at that will stimulate your apetit:)

Bizar (www.bizar.com)

**NEWS 8-7-2000**

◀This week I wanna put up 10 new cool movie clips...including : executions, accidents and one gross clip (puking). Again, thanks go out to Kim for submitting some shit. Maybe it's a good idea to help us out Kim? Manowar's WAR PICS GALLERY is nearly done!

We need referrers!! mail me if you wanna put a link on a page and earn a membership!

**NEWS 8-6-2000**

◀Added the chechnya section I promised a few days ago, the section contains only 4 clips, but I'll put on more clips later...and of course some background information!

3 realvideo clips have been added in the suicide section, they are not the best but it might be cool for the collectors:)

Hey , why don't ya guys write stuff in the MSG BOARD? it's totally empty!!!! THANKS!

**NEWS 8-4-2000**

◀Today I received a mail of a person called "whathisface", he corrected a info on a movie in the cop section, quote : "the caption information on the cops movies where cops shoots man is wrong. The man is holding a shotgun or rifle, places the butt to the asphalt, and the barrel either in his mouth or against his face and commmits suicide. Look closer and you will see it. Thanks."

Thanks,I watched that movie a few times again, and it becomes clear that he's right. The cop even hasn't pointed a gun towards the guy.

© COPYRIGHT 2000 WWW.OGRISH.COM

Figura 166

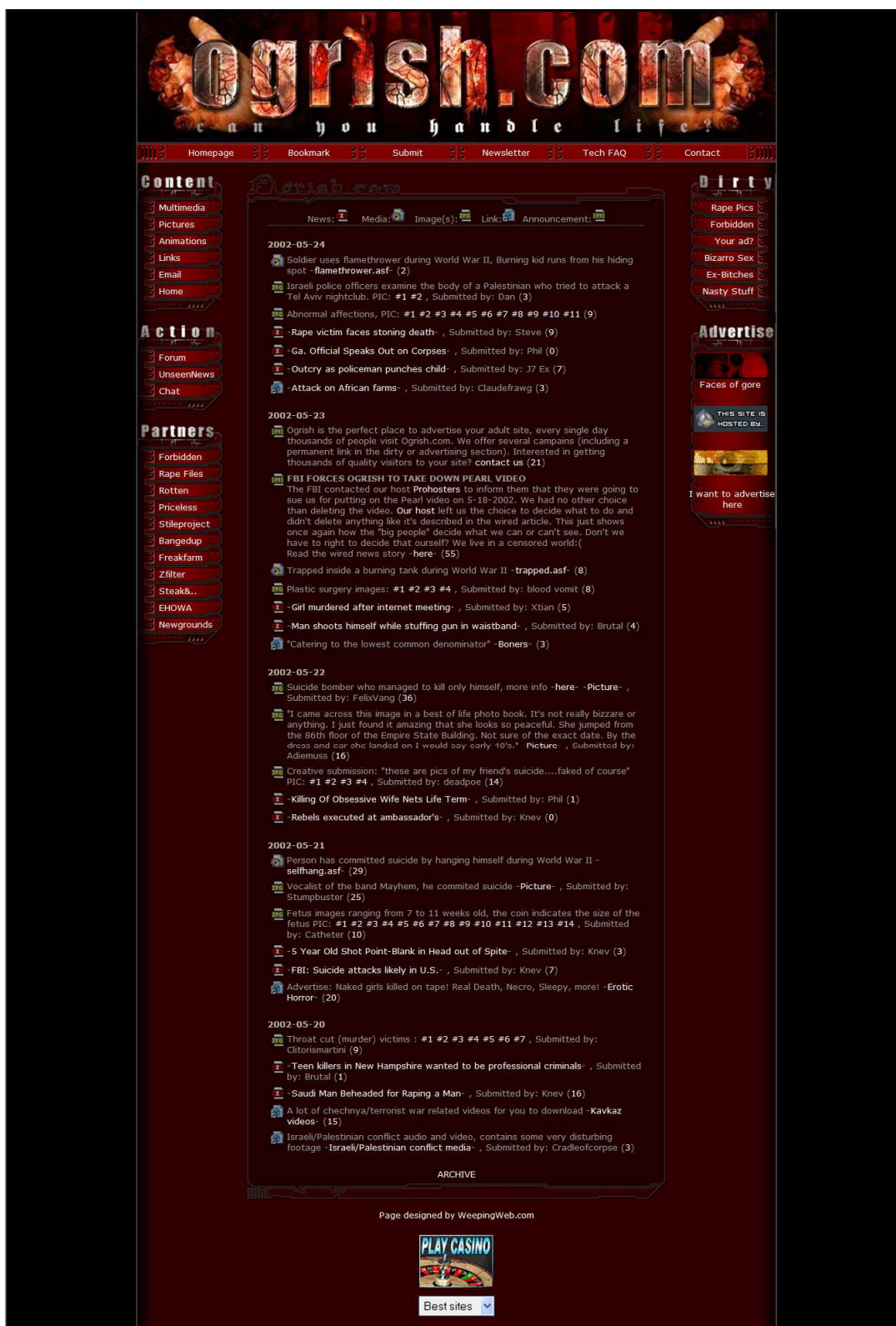


Figura 167

aquello de finales de diciembre de 2005, correspondiente al que nosotros efectivamente analizamos. *Ogrish.com* de mayo de 2002 ya exhibe una página de inicio más corta, un fondo de color rojo, dos bandas verticales de color más oscuro que rodean el area central de los contenidos y albergan las diferentes secciones, así como un logotipo estable en la parte alta de la *home page* y cierto esbozo de clasificación de los contenidos (Figura 167). Lo que no varía es la ideología, el escandalismo, la mordacidad, la centralidad de los *links* pornográficos, la actitud ofensiva, todo ello bien representado por un logotipo sangriento y truculento (Figura 135) que reta a los navegantes. En agosto del año 2003 se inserta la inicial página filtro que precede a la *home page* e invita a los usuarios a declarar su mayoría de edad o bien a abandonar el sitio Internet en el caso de que no la posean (Figura 168).



Figura 168

Paralelamente se prosigue de manera cada vez más metódica a la categorización de los contenidos, junto a una atenuación de la agresividad del tono comunicativo, el cual se hace más formal, menos jergal y expresa además palabras de atención hacia la sensibilidad de los usuarios (Figura 169).



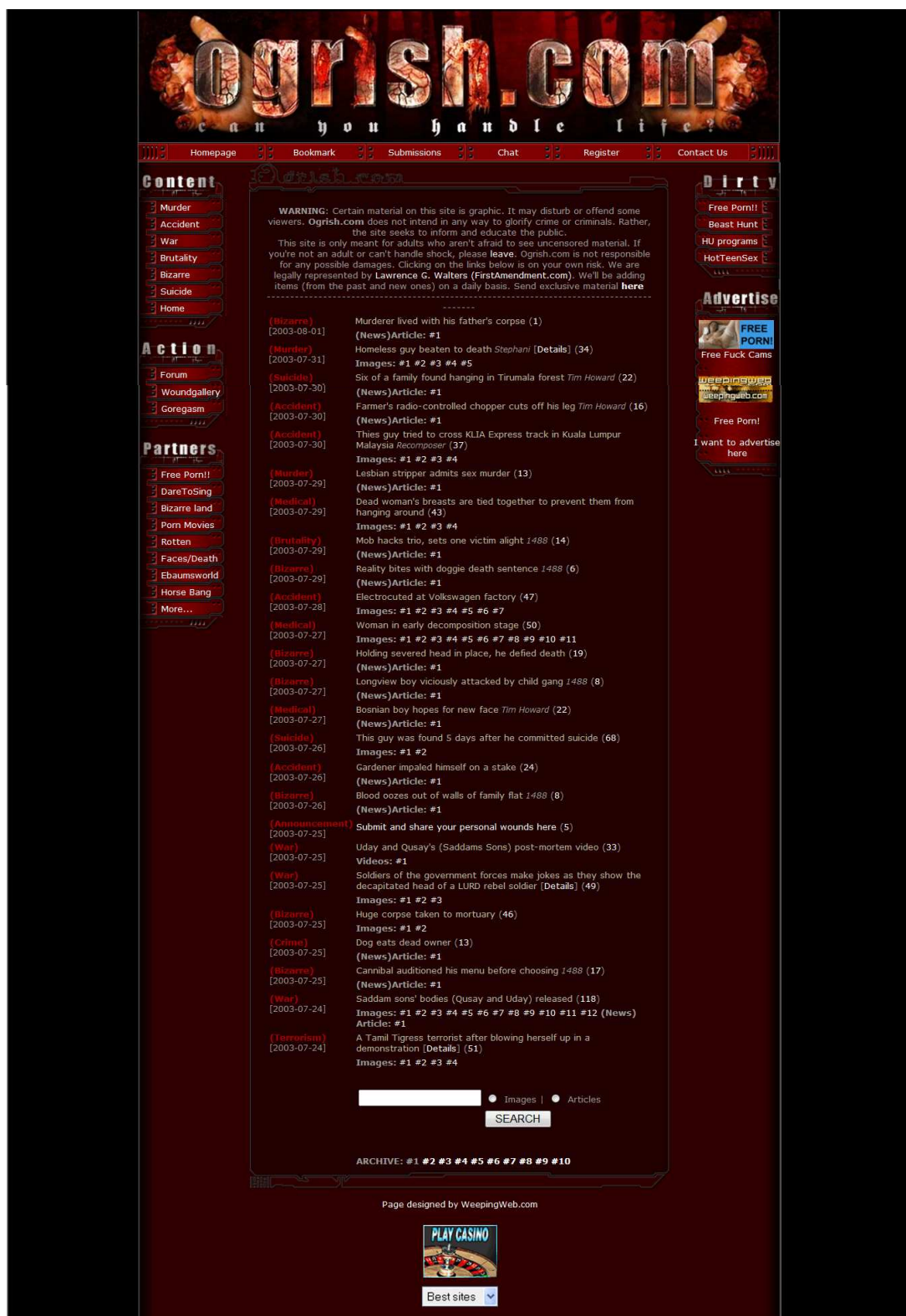


Figura 169





Figura 170

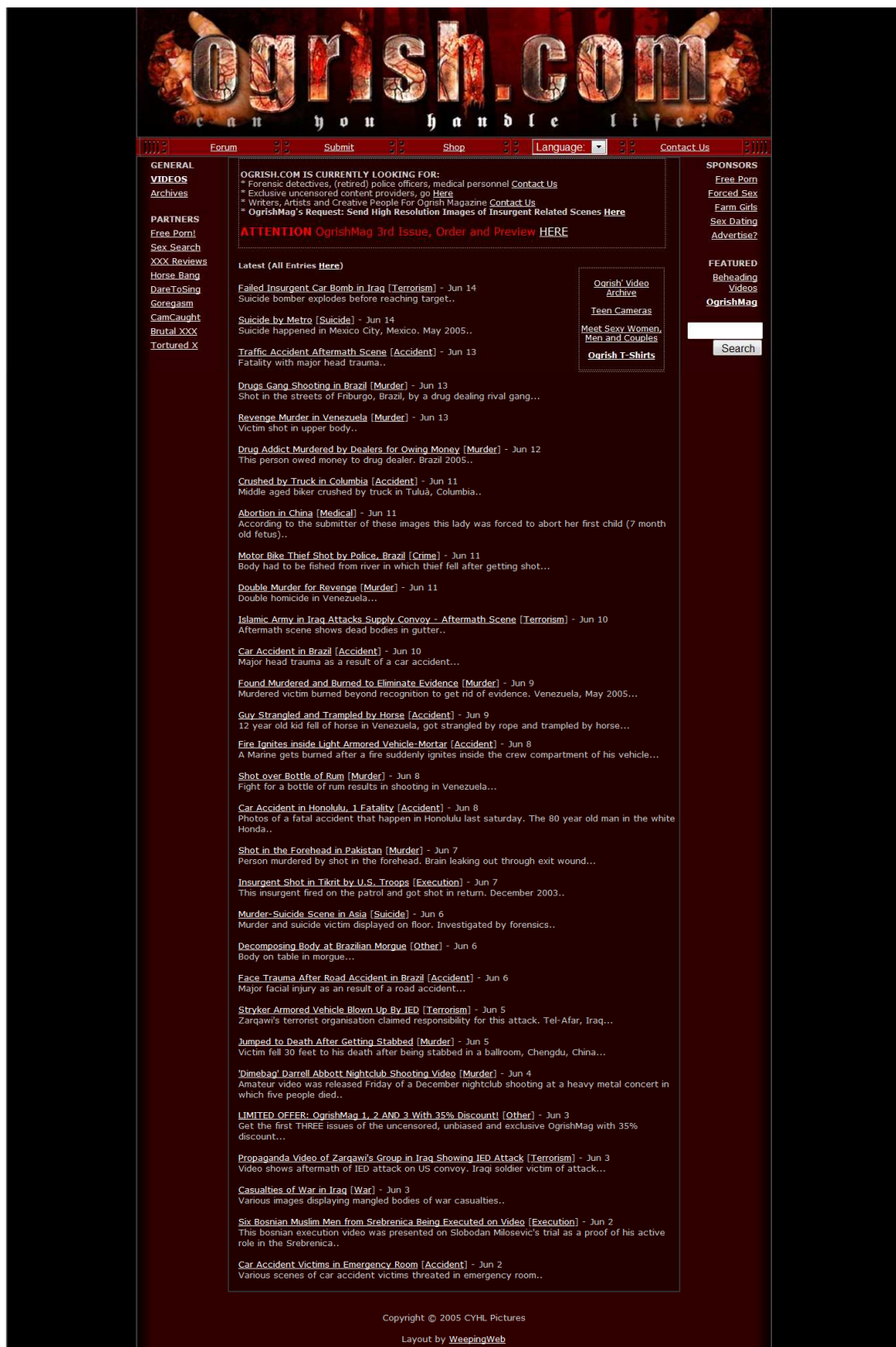


Figura 171



[Login](#) | [Register](#)

Live: broadcast while happening or being performed  
Leak: to disclose secret, esp. official, information anonymously, as to the news media


Adult Confirmed: **NO** | Family Filter **OFF** | Graphic Filter **OFF**


[Home](#) | [Browse Media](#) | [Upload Media](#) | [Popular Tags](#) | [Top Leakers](#) | [FAQ](#) | [Contact us](#) | [Advertise](#)


Dear Ogrish Viewer, Welcome to LiveLeak.com. Ogrish.com has been incorporated into LiveLeak to ensure you get all the uncensored media you are used to along with so much more. As an Ogrish visitor your family and graphic content filters are automatically turned off. Feel free to sign up, comment, and upload media. If you are a member of the Ogrish.com forum you can sign into LiveLeak using your forum username and password or make an entirely new account. Thanks.

[Click Here to find out how you to earn cash by participating on LiveLeak.com](#)

#### Recent Top Leaks

 One of the ways we've come up with to limit the number of IED attacks is to monitor our most heavily traveled areas using Predators.

 A-10 Thunderbolt showing off what it can do

 Bizarre Cuisine - Would you eat a Live Frog, with his STILL BEATING Heart as the Appetizer and then wash it down with some Lizard Sake with a real Lizard in it?

#### In the News



Attorney dressed as Osama arrested in Maine Portland, Maine -- Attorney Tom Connolly was arrested by South Portland police this morning, after motorists reported a man with a gun near Interstate 295. It turns out the gun was part of a Halloween costume, but it looked real enough to passersby and police.

#### Tags in the News

[Iraq](#) - [Bush](#) - [North Korea](#) - [Halloween](#) - [Steve Irwin](#) - [Juba](#) - [Gaza](#) - [Hussein](#) - [Election](#) - [Terrorism](#) - [Climate](#) - [Attack](#) - [Technology](#)

#### Featured Media Items



**Nato forces engage Taliban** (Mature, Featured)

Leaked: 6 hours ago

In: [News](#) | By [nobn](#) | [10 Comments](#) | 9748 Views

NATO forces engage Taliban video released by British Ministry of Defense, Oct 31, 2006.

Tags: [NATO war](#) [afghanistan](#) [taliban](#)



**Truck Testing a Military Barricade wall** (Featured)

Leaked: 7 hours ago

In: [News](#) | By [Panterapete](#) | [12 Comments](#) | 8593 Views

well, it's basically a test against the barricade walls they use in Iraq and such.

Tags: [Truck Test](#) [Wall](#) [Military](#)



**Islamic Funeral** (Featured)

Leaked: 9 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [Svenz](#) | [14 Comments](#) | 8336 Views

Islamic funeral, look at the guy when he see the camera lol

Tags: [funny muslim funeral](#) [jihad](#) [al qaeda](#)



**Discharge of Boil** (Mature, Featured)

Leaked: 11 hours ago

In: [Personal](#) | By [liveleak](#) | [12 Comments](#) | 9099 Views

Tags: [discharge boil](#) [wound](#) [puss](#) [wtf](#) [bizarre](#)



**Not A Stunt Man** (Mature, Featured)

Leaked: 15 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [lrew](#) | [14 Comments](#) | 12956 Views

Ever wonder why we have laws? They are for people like him.

Tags: [humor](#) [fall](#) [failed](#) [fail](#) [stunt](#)



**Broke Back Backyard** (Featured)

Leaked: 16 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [lrew](#) | [19 Comments](#) | 11733 Views

So a guy jumps out of a tree, with a rope tied around his waist and he bends like a taco. No Es Bueno!

Tags: [humor](#) [fall](#) [stunt](#) [failure](#) [fail](#)



**Wasted Money** (Featured)

Leaked: 17 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [lrew](#) | [21 Comments](#) | 9501 Views

She should have had some facial and grill work done 1st

Tags: [humor](#)



**BUSH Screwups** (Repost, Featured)

Leaked: 18 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [lrew](#) | [17 Comments](#) | 7305 Views

BUSH just being himself

Tags: [humor](#)



**Which One Is The Brake?** (Featured)

Leaked: 18 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [lrew](#) | [17 Comments](#) | 11678 Views

NOOB on a bike gettin owned by a tree

Tags: [humor](#) [crash](#) [idiot](#)



**Failed BackFlip** (Featured)

Leaked: 18 hours ago

In: [Entertainment](#) | By [lrew](#) | [6 Comments](#) | 5077 Views

Guy tries to do a back flip with less than stellar results

Tags: [humor](#) [backflip](#) [pain](#)

« Previous 1 [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) Next »

#### Categories

##### News

[Iraq](#), [Terrorism](#), [War](#), [Accident](#), [Al Qaeda](#), [IED](#), [Sniper](#), [Shooting](#), [Insurgency](#), [VBIED](#)

##### Entertainment

[Humor](#), [Sexy](#), [Games](#), [Movies](#), [Celebrity](#), [Commercials](#), [Sports](#), [Animation](#)

##### Personal

[Medical](#), [Travel](#), [School](#), [Experience](#), [Family](#), [Friends](#), [Home](#)

##### Creative

[Compilation](#), [Art](#), [Music](#), [Animation](#), [Spoof](#), [Parody](#)

##### Work Related

[Public Service](#), [Medical](#), [Forensic](#), [Law](#), [Enforcement](#), [Soldier](#), [Misc](#), [WTF](#), [Bizarre](#), [Stunts](#)

#### Advertisers

[Fight Videos](#), [Online Games](#), [Celebrity Videos](#), [Get Instant Degrees](#)

[Your Ad Here?](#)

Figura 172

A comienzos de diciembre de 2004 cristaliza establemente la estructura que dispone cuatro secciones en las bandas laterales verticales que recorren toda la página, dos secciones, una encima de la otra, en cada una de las dos bandas laterales (Figura 170). En los primeros días de junio de 2005 se ofrece a los navegantes la posibilidad de traducir buena parte de los textos presentes en el sitio Web al castellano o al portugués (Figura 171). Sucesivamente, a finales de diciembre de 2005, *Ogrish.com* adquiere su última fisonomía definitiva, la descrita y examinada por nosotros en esta labor, la que permanecerá básicamente invariada hasta el cierre de su actividad en los primeros días de noviembre de 2006 (Figura 91- Figura 126). Aquí el *restyling*, la remodelación es profunda y completa: el sitio Web abraza un horror plenamente “informativo”, el especialismo médico-clínico, busca una imagen profesional y creíble, aspira a desempeñar un rol didáctico que le otorgue la dignidad propia de un referente prestigioso de la contrainformación documental *underground*, por lo cual entre otras cosas decide contar con una estructura coherente y rigurosa, con un diseño seductor y con canales que permitan crear una comunidad virtual activa. Lo que acontece en el mes de noviembre del año 2006 es la efectiva conclusión del recorrido evolutivo de *Ogrish.com*, el cual cesa su actividad en un escenario de anuncios, promesas y expectativas que se entrecruzan provocando cierto desbarajuste en el distrito de usuarios del sitio Web en cuestión. De hecho a partir del 1 de noviembre de 2006 los usuarios habituales o los navegantes ocasionales que teclearon la dirección virtual de *Ogrish.com* para acceder a éste fueron automáticamente dirigidos a un nuevo sitio Web llamado “LiveLeak.com” (Figura 172). La maquetación, el aspecto gráfico, la línea, el cromatismo, el tono comunicativo y el tipo de contenidos de este último sitio Web, cuyo nombre traducido al castellano sería “Filtración en directo”, recordaban inmediatamente los de *Ogrish.com*, parecían recuperar su identidad y presentarse como una especie de prosecución o enésima transformación suya. En efecto, nada más entrar en la página de “LiveLeak.com” se lee, escrito de color rojo y colocado en la parte alta: “Querido espectador de Ogrish, Bienvenido a LiveLeak.com.

Ogrish.com ha sido integrado en LiveLeak para garantizarte todos los medios de comunicación no censurados a los que estabas acostumbrado junto a mucho más. En calidad de visitante de Ogrish los filtros para proteger la familia de los contenidos demasiado gráficos se han desconectado automáticamente. Siéntete libre de suscribirte, de comentar y subir contenidos. Si eres un miembro del foro de Ogrish.com puedes entrar en LiveLeak usando tu nombre de usuario y contraseña o bien hazte una cuenta completamente nueva. Gracias”. Sin embargo, lo que tal vez se podía intuir del significativo cambio de dominio que modificaba definitivamente el nombre del sitio Web y marcaba un hito, la actuación sucesiva de “LiveLeak.com” desmintió las afirmaciones contenidas en tal aviso. Los objetivos programáticos y el manifiesto de intenciones de *Ogrish.com* dejaban entender la voluntad del sitio Web de convertirse en una auténtica institución de la información no censurada en el entorno mediático, lo cual, junto a las promesas expresadas por el aviso y al aspecto del nuevo sitio Internet, realmente hacían que los visitantes se inclinaran por creer en una nueva metamorfosis de *Ogrish.com*, en un nuevo paso adelante hacia su consagración como gurú del horror informativo. No obstante, según una perspectiva diacrónica que tiene en cuenta las fases posteriores de la actividad de “LiveLeak.com”, se debe tomar nota de un nuevo curso editorial, ideológico y mediático con respecto a *Ogrish.com*, que decreta categóricamente su muerte. Sí, porque la verdad es que todos los materiales icónicos más “gráficos”, más violentos, explícitos, perturbadores y estremecedores que protagonizaban la esfera de los contenidos de *Ogrish.com* desaparecieron improvisa e irrevocablemente, cediendo el paso a contenidos mucho menos comprometidos, problemáticos y vidriosos. Contrariamente a lo aseverado en el aviso de “LiveLeak.com”, a la analogía estética entre este sitio Web y *Ogrish.com*, contrariamente a lo que cabía esperarse debido a diferentes razones, “LiveLeak.com” no es el nuevo *Ogrish.com*, “LiveLeak.com” no mantuvo o integró los contenidos de *Ogrish.com*, de modo que las consideraciones diacrónicas relativas a este último sitio Internet no deben abarcar bajo ningún concepto las evoluciones

que afectan a “LiveLeak.com”, el cual es en todo y por todo un sitio Web independiente.

## 6. Conclusiones generales

El sendero impracticable y resbaladizo entre los vericuetos del horror icónico nos ha conducido a través de los milenios, de diferentes disciplinas de estudio y variados códigos expresivos humanos. Arrancamos de una perspectiva estético-filosófica en el apartado “Hermenéutica del *reversum*” para examinar de qué manera el mal se colocó en el mapa conceptual de la cultura occidental, cómo la dinámica antinómica jugada en la oposición “aceptación-rechazo” determinó su oscilante capacidad de insinuarse dentro de los terrenos de la cultura oficial. Detectamos, a raíz del movimiento romántico, por medio de las vanguardias históricas y hasta adentrarse en el nuevo milenio, una tendencia general que, al margen de las corrientes más dispares, acoge el *reversum* en cuanto elemento consustancial a la vida moderna y lo sitúa en el centro de la representación icónica. Sucesivamente el inciso socio-antropológico que abre la sección “Anatomía del *monstrum*” reconoce la primacía sensorial de la vista y nuestra directa descendencia del pensamiento “óptico” griego. Inicialmente aprendimos que el *monstrum*, traducción material y fenoménica del *reversum*, ha de ser *monstratum*, es *unicum* espantoso y prodigioso a la vez, *mysterium* que consta de *tremendum* y *fascinans*, mezcla de terror y fascinación, diversidad que divierte. Luego, pues, nos encaminamos hacia lo más profundo de las representaciones artísticas, para entender cómo el *monstrum* fue afrontado y concebido desde los comienzos de la cultura occidental hasta la actualidad: nos encontramos con el *monstrum* “con-fuso” y polimorfo de patrón helénico-latino; con el *monstrum* terrífico e impregnado de *tremendum* ofrecido por el Medievo, por Bosch y Bruegel; con el *monstrum* grotesco arcimbollesco surgido en plena época de hallazgos de *mirabilia*, que enfatiza el *fascinans*; con el *monstrum* especular romántico que ensalza la belleza de lo “negativo” dialéctico que funda la realidad; razonamos sobre el *monstrum extensum* de las vanguardias artísticas que, tras la lección de Nietzsche y de la Primera Guerra Mundial, rechazan el realismo retínico, rebuscan lo feo y hacen monstruosa la forma misma de la representación; y al final nos enfrentamos

al panorama artístico contemporáneo, cuya inmensa mayoría de obras está surcada por un arrebató de violencia material o psicológica, y que, aparte de recurrir indistintamente al potpurri de todas las variedades de *monstrum*, elabora el *monstrum exanimis* el cual revela nuevas inquietudes y formas de nihilismo posmoderno bajo el signo de la reificación de lo humano. Con el apartado subsiguiente, “La bella y fúlgida tele-violencia”, desde el contexto artístico nos movemos hasta el universo mediático, el cual, intrínsecamente orientado hacia lo óptico-retínico, hacia la constitución de un calco visual del mundo, no puede sino privilegiar un *monstrum* extra-psíquico, todas esas infamias, atrocidades y aberraciones que se enraizan en el tejido de la cotidianidad, entre las mallas de la crónica: esto es, la violencia. Violencia que, protagonista de la historia del mismo siglo XX, el cual ha visto florecer el sistema mediático, es filtrada a través de la pantalla de los medios de comunicación de masas y se vuelve tele-violencia, amplificando su *claritas*, su atractivo deslumbrante, cuyo fulgor negro estriba en las profundidades pulsionales del “Ello” y requiere, exige un “público” suyo. Tal origen primigenio, ancestral, básico del encanto ejercido por la violencia es testificado por el que, todavía en era posmoderna, digital y tecnocrática, el acercamiento a ésta está caracterizado por la marca del *corpus* herido, por el rebaje de lo humano a una pesadez matérica de carne y sangre: se discute constantemente de la general virtualización que al parecer está afectando a la realidad, de la “desmaterialización” en curso, sin embargo nuestros ojos continúan buscando el suplicio del tele-*corpus*, de la ruina orgánica observada por medio de la lente de los *mass media*. Inevitablemente, al tocar tamañas problemáticas nos aventuramos en la delicada y vasta macro-temática de la ética de la imagen, apuntando su biplanaridad, que cristaliza tanto en la cuestión del respeto de la dignidad de las víctimas de violencia real objeto de traducción icónica, como en la de la salvaguarda del decoro público y de quienes se encuentren mirando dichas imágenes de violencia. Se trata de dos planos que se hallan en una relación de interdependencia estricta, que comparten una preocupación hacia los miembros que constituyen la sociedad y que han supuesto una larga



especulación acerca de la mimesis y de los efectos de los medios de masas temidos por los “apocalípticos”. Entre demonizaciones de todo medio de masas nuevo que surja en el entorno social, con correspondiente inmolación pública sobre el altar de la política, ilusiones relativas al presunto aumento de la violencia generadas por la hipertrofia del sistema informativo de la “aldea global”, con sus particulares criterios de “noticiabilidad”, y además puntualizaciones relativas al papel interpretativo activo del usuario-espectador aportadas por los *Cultural Studies*<sup>491</sup> y las investigaciones sobre la audiencia, pusimos de manifiesto como en el consumo de la violencia y del horror mediáticos pueden desplegarse innumerables usos, gratificaciones y actitudes muy diversas. Entre éstos no son secundarios los usos, gratificaciones y actitudes orientados al *edoné* y a la *gnosis*, es decir, respectivamente, a una particular forma de placer y de conocimiento. Placer entendido como catarsis y satisfacción inocua de nuestros instintos atávicos conectados con *Thanatos* mediante su transferencia (acorde a la acepción psicoanalista), su proyección virtual en el evento violento representado y en los sujetos involucrados. Conocimiento, pues, entendido como pasaje a través de la “Sombra” y recorrido accidentado a lo largo de los subterráneos del alma, un conocimiento que se estructura por enantiodromía, o sea que se ocupa de la muerte y de lo degenerativo para arrojar luz sobre su opuesto exacto, sobre el principio de la vida y la edificación existencial. Conjuntamente, en el interior de los procesos de interpretación de contenidos “delicados”, potencialmente nocivos como provechosos, se subrayó la envergadura de las “narraciones guías”, de las orientaciones socio-culturales y psico-culturales que se gestan para encuadrar y analizar lo real: le incumbe al “discurso social” que acompaña a las imágenes de violencia y muerte el cometido de no convertirlas en un “opio de los pueblos” posmoderno, capaz de anestesiar de cara al horror y de narcotizar con respecto a nuestras responsabilidades sociales. Después de un apéndice que se interrogaba acerca del estatuto ontológico y ontopoiético/ontogenético (“que hace o genera la realidad”) de la imagen,

---

<sup>491</sup> Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano

acerca de una hipotética violencia estructural suya de base, imprescindible, concluimos a la vez la sección “La bella y fúlgida tele-violencia” y el macro-apartado “Teorías previas, estado de la cuestión” que la incluye, dedicándonos al análisis por casos emblemáticos de la violencia ilustrada por cada medio de masas específico, con el fin de proporcionar un cuadro suficientemente exhaustivo de la producción mediática frente al elemento perturbador de la violencia y del horror. De modo que pasamos desde la intersticialidad fotográfica, que consiente soslayar la censura de la violencia que pesa sobre los medios generalistas por ser el centro de atención de los ciudadanos medios, hasta los excesos hiperrealistas de cierto cine “extremo”, marginado por su truculencia irreverente; pasamos desde la ocultación de todo elemento terrorífico operada en la “pequeña pantalla”, aunque ésta ha sido recientemente horadada por series de ficción inspiradas en una estética cinematográfica, hasta la dimensión eminentemente lúdica de la violencia de los videojuegos, viable gracias a la naturaleza ambigua de la imagen sintética. No obstante, alcanzamos el principal y último objetivo de nuestra investigación con el macro-apartado final “Análisis sociosemiótico: el *panopticon* digital de los horrores”. El examen del giro dado en el mundo del horror y de la violencia con el advenimiento de la *World Wide Web* inició con una averiguación escrupulosa de las infraestructuras técnicas que componen la red digital, con un estudio de las peculiaridades expresivas del ambiente informático y del hipertexto, de las características sobresalientes de la comunicación *on line*, de las particularidades relativas al consumo y al contexto socio-psicológico configurado por Internet. Destacan sumamente dos reales revoluciones copernicanas en el interior de la *infocommunication*, una cuantitativa, otra cualitativa: por un lado acaba la era de la “escasez” de los canales y de los soportes disponibles para la comunicación de los contenidos y empieza la era de la “abundancia”, por el otro se hace realidad el sueño de la efectiva interacción del usuario, nace lo multimedia y se acelera la convergencia entre los medios de comunicación de masas. Todo ello, pero, en detrimento de la tradicional facultad de control y de centralización mediática, ya que Internet es una red virtual descentralizada,

“acéfala” y en principio abierta. Con unos costes financieros, espacio-temporales y de empeño inmensamente inferiores, si no realmente irrisorios, en comparación con la anterior industria mediática, se facilita una difusión ubicua, omnipresente, a escala planetaria, un perfeccionamiento y una actualización continua de los contenidos, la interactividad, la personalización y el almacenamiento de los mismos contenidos. Lo que, desde el punto de vista más específico del usuario, significa posibilidad de descargar, duplicar, trasladar y divulgar prácticamente sin límite alguno; significa cesar de ser un público masa pasivo, reemplazar el *broadcasting* con una red de pares y elegir la propia dieta medial. En vez de confiarnos al determinismo tecnológico, expusimos un planteamiento teórico que, por supuesto, en un segundo lugar no olvida confrontarse con la realidad efectiva, donde hay resistencias de vario tipo, como por ejemplo los hábitos culturales, y entran en juego muchos factores más. De todas formas ello no invalida el que se concreten las precondiciones necesarias para que pueda existir un *panopticon* de los horrores, un “míralo-todo” sin velos, una *e-repulsion* u *horrid democracy* (siguiendo el modelo de anglicismos acuñados para describir nuevos servicios de la red digital), los cuales se presenten como un verdadero ordenador cultural que marca la diferencia entre un “antes” y un “después”, que constituye un jalón en la historia de los *mass media*. En cambio la sección “Investigación semiótica” se encarga de escudriñar detenidamente los dos sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, es decir una muestra representativa del universo de los sitios Web que albergan y visualizan imágenes espantosas y escalofriantes, con el objetivo de ofrecer un informe concreto y preciso que rinda cuenta de cómo los textos digitales *on line* acostumbran y pueden desplegar sus mensajes mortíferos, de cuáles son las estrategias comunicativas que ponen en marcha para difundir el horror dondequiera. Mediante una indagación contrastiva multi-nivel sobre los dos sitios Web extraídos del universo según criterios puntuales, *Rotten.com* y *Ogrish.com*, se ha logrado identificar dos aproximaciones, ideologías, “poéticas” y contratos comunicativos fundamentales diferentes, que agotan el abanico de propuestas accesibles en Internet relativo a la

oferta de contenidos atroces y horrendos. Los diferentes niveles investigativos aislados se refieren a correspondientes códigos o elementos expresivos diversos del texto sincrético. Éstos son: el análisis estructural, el examen eidético, topológico, cromático y textural, la indagación lingüística, el estudio icónico, la investigación especial de las imágenes de horror y violencia, la averiguación sobre la interacción entre imagen y palabra, el análisis del componente audio, el examen de la narratividad profunda, la integración recapitulativa y cruzada de los diferentes códigos expresivos analizados, y, al final, las consideraciones relativas a la dimensión diacrónica. Así pues han emergido dos posturas que pueden en buena medida considerarse contrapuestas o al menos divergentes. *Rotten.com* luce una “poética” carnavalesca entregada a la delineación de un mundo al revés, en el que la moralidad ha sufrido un vuelco o directamente se ha extinguido y donde el cinismo cáustico rige indiscutido. Su intención es amargamente irónica, bromista, lúdica y “ligera”; exhibe un horror que quiere ser humorístico, tendencioso, no informativo, terrorista. Su sarcasmo mordaz realza lo grotesco y se mofa de la afectada formalidad burguesa. El acercamiento de *Ogrish.com* por el contrario vira hacia otros territorios, dado que el tono de su comunicación es severo, técnico, especializado, visto que su propósito es adquirir el reconocimiento de órgano oficial de contrainformación, políticamente comprometido y dirigido a proporcionar al usuario un servicio serio que le permita acceder a la verdad por muy incomoda e insoportable que sea. *Ogrish.com*, pese a lo que piensan sus detractores, siente un imperativo categórico moral, posee una misión muy clara, la de indicar de manera formativa y didáctica nuevos modelos éticos y deontológicos con respecto a la difusión de las representaciones icónicas que retratan el mal y el sufrimiento, con respecto a una nueva percepción social de semejantes temáticas: su horror es informativo y no humorístico, en absoluto.

Podemos a este punto referir las hipótesis de investigación que formulamos en la primera parte del apartado “Diseño de investigación” y que fueron ciertamente útiles para plantear las líneas de análisis y acotar los campos de

indagación. Se enumeran las antedichas hipótesis de investigación conforme a un criterio de progresiva aproximación al centro neurálgico de la labor y se completan con una concisa declaración de confirmación o negación:

- el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual

Sí, a lo largo de la historia occidental, bajo una perspectiva socio-psicológica y antropológica, el horror se ha asociado al ver y su representación se ha encomendado a la figuración icónica, en virtud principalmente de la primacía perceptiva otorgada al sentido de la vista y a la influencia del canon helénico clásico.

- a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva

No, a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror no se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva, sino que ha conocido también compases de espera, retrocesos y sucesivas rehabilitaciones. Nunca desapareció, a menudo se metamorfoseó y con respecto a la antigüedad clásica puede aseverarse ciertamente que hoy día goza de más difusión, pero en el lapso de tiempo intermedio su crecimiento no ha sido progresivo (piénsese por ejemplo en la época de la Ilustración)

- Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente

Si, Internet, por lo que concierne al aspecto cuantitativo, ha vertiginosamente aumentado el número de usuarios del horror, disminuyendo de forma inversamente proporcional los problemas de acceso a éste, dado que consiente libertad y rapidez de conseguimiento, visto que permite la “democratización” del horror, superando los tradicionales límites

económicos, censorios, de localización, de confidencialidad profesional o de pertenencia a elites sectoriales.

- Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horribles conatural al sujeto

Sí, Internet favorece la satisfacción de la pulsión necrófila congénita al sujeto, entiendo por pulsión necrófila la simple curiosidad, deseo de visión o de información que los sujetos pueden sentir por inclinación natural, sin por esto llegar a padecer de ningún trastorno o perversión; y entiendo por satisfacción solamente la posibilidad de observar imágenes de horror dotadas de realismo fotográfico.

- Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real

Sí, Internet y la informatización digital han cambiado radicalmente la relación entre el sujeto y el horror real o representado, en términos cuantitativos, cualitativos, de proximidad, de conocimiento, de modalidades de consumo y de libertad. Ello vale tanto para quien desee someterse deliberadamente a la visión de dichas imágenes de horror, como para quien se niegue rotundamente a hacerlo, puesto que, independientemente de las intenciones de cada uno, la relación entre el sujeto y el horror ha cambiado ya sólo por existir *per se* la facultad de acceder públicamente a los susodichos sitios Web en cuestión. Ahora, pues, con sólo “pinchar” con un ratón en un enlace, en el tiempo mínimo que se tarda en realizar tal acción, pueden volcarse en la pequeña pantalla de nuestro ordenador, quizá de alta definición y provista de equipo audio *hi-fi*, miles y miles de imágenes tremendas que antes era prácticamente imposible hallar si no se era algún profesional correlacionado con la guerra, la enfermedad, la muerte, la medicina o las fuerzas del orden público. Hablamos de un número tan impresionante de iconos que

precedentemente ni en una vida entera, empleando gran esfuerzo y empeño, era posible recopilar y que probablemente ni siquiera los mismos profesionales a los que acabamos de aludir eran capaces de conseguir. Una variedad asombrosa de sucesos angustiosos, procedentes de todo rincón del planeta, para mirar tranquilamente en el sofá de nuestra propia casa, en alta definición y calidad. Se anulan y derrumban los confines espacio-temporales, evitando todo obstáculo personal, judicial, médico o familiar que impida acercarse al corazón del terror y del drama. La proximidad al horror se combina con la dimensión hogareña, doméstica, privada del consumo de Internet, con la posibilidad también de guardar, archivar, copiar, imprimir, agigantar y enviar por e-mail millones de imágenes que tienen el poder de dejar sin aliento. Sin tener que llegar a una solución de compromiso con la censura, sin ningún miedo de ser objeto de represalias o medida judicial, sin tampoco deber soportar el peso del juicio público de los demás, se mira a los ojos el abismo y se aprende a conocerlo. Atreverse a escoger una definición unívoca de qué es este conocimiento comporta asumir una posición ideológica partidaria que en este ámbito no resulta pertinente y que por lo tanto dejaremos pendiente: concienciarse acerca de la vertiente más oculta de la realidad o aniquilar nuestra sensibilidad hacia el dolor ajeno, poner a prueba nuestra capacidad de tolerar el mal o narcotizar nuestro espíritu crítico, acrecentar nuestro bagaje de nociones médico-profesionales o faltar al respeto y lesionar la dignidad del prójimo, percatarse para acabar con las injusticias que plagan lo real o refocilarnos en nuestros actos de transgresión. Cualquiera que sea nuestra opinión al respecto, la red digital nos otorga principalmente dos modelos de acercamiento al dolor y a la atrocidad figurada icónicamente, representados por el patrón lúdico-carnavalesco e irónico-humorístico de *Rotten.com* o el informativo-didáctico y técnico-especialista de *Ogrish.com*.

\*\*\*

Fabio Giovannini, periodista, escritor y ensayista italiano, declara: “Lo macabro y la muerte, la descomposición y el cadáver están presentes en medida creciente justo en la época en la cual el contacto con la muerte concreta se hace cada vez más virtual, mediado por la televisión y a través de las imágenes. [...] El lado oscuro se vuelve estética popular: ésta es la real transición histórica”<sup>492</sup>. Enfrentarse a las categorías axiológicas del siglo XX quiere decir salir al encuentro de lo negativo, de la crisis, del naufragio, de la pérdida; ser “modernos” equivale quizá a nutrirse de *reversum*, de la crueldad y de la repulsión vomitiva. La historia de la vida de la fotógrafa Diane Arbus parece ser una parábola, una amonestación, una alegoría dirigida a nosotros, los hombres del nuevo milenio: ella decidió abandonar la célebre revista de moda “*Vogue*” para la cual trabajaba, sus pasarelas, lentejuelas y oropeles, para entregarse por completo a la captura mediante el objetivo de su cámara de monstruos humanos, de seres deformes, de enanos, de marginados, travestidos y *freaks*. Parece que, análogamente al mecanismo de la ley del *contrappasso* popularizado por el gran poeta italiano Dante Alighieri, el castigo ineludible para quienes quieran poner en discusión a sí mismos, al mundo acomodado de procedencia, a sus propios privilegios y a la “desustanciación” de la realidad que carga sobre la “aldea global”, es efectivamente afrontar lo podrido, lo repugnante, lo asqueroso, los cuales son más “verdaderos”, echan luz sobre la realidad que se recorta más allá del biombo dorado del capitalismo tardío occidental. El horror se propone como terapia curativa contra el moralismo laxista y empalagoso que carece de pretensiones cognoscitivas, contra el aburguesamiento típico de los salones caseros, para lacerar con ímpetu el “velo de Maya” detrás del cual se esconde la realidad, para percatarse de lo que pasa realmente alrededor de nosotros. No estamos haciendo referencia a un mal y a un horror necesariamente lejanos, que existen en una realidad distante y apartada en el resto del mundo, casi como si fuera algo que no nos pertenece, sino que puede tranquilamente tratarse de crueldades y monstruosidades que se sitúan en nuestro país, en nuestra comunidad, en

---

<sup>492</sup> Giovannini F., 1998, *Necrocultura. Estetica e culture della morte nell'immaginario di massa*, Castelvechi, Roma, p. 6



nuestra ciudad, hasta en nuestro mismo barrio y en nuestra experiencia personal: en la vida diaria de los individuos comunes muchas veces no hay asomo de buenos sentimientos, de serenidad y amor al estilo de los anuncios que promocionan productos alimenticios para el desayuno familiar. El problema es que a menudo olvidamos demasiado rápidamente, también a causa del bombardeo de noticias y mensajes mediáticos a los que estamos sometidos todos los días. De todos modos, pese a la sobre-exposición mediática, procuremos recordar algún que otro acontecimiento que las crónicas nos vuelven a ofrecer a diario. La mayoría de las veces no somos capaces de citar nombres y casos particulares porque para nosotros no son más que rutina de cualquier telediario, de cualquier aparato televisivo que quede encendido durante más de media hora, eventos destinados a caer en el olvido sin dejar rastro: mujeres hechas pedazos y enterradas en fincas aisladas; piedras tiradas periódicamente por los pasos elevados de las autopistas o autovías; chavales y muchachas que masacran a sus padres por futilidades que les fueron negadas; parejas de enamorados matadas y desfiguradas en el campo de provincia; niños quinceañeros asesinados por coetáneos en las guerras entres bandas o por venganzas indirecta de la mafia, que los derribe en el ácido; jóvenes violados, linchados y quemados por móviles sexuales; suicidios como únicos escapes de la desesperación, como huida de los usureros, de las deudas o de las acusaciones de violación perpetrada contra el hijo/nieto; asesinos en serie que eliminan homosexuales adinerados o no; prostitutas que difunden el SIDA como una mancha de aceite aunque son conscientes de ello; robos, carnicerías, acuchillamientos para agenciarse el *scooter*, los zapatos a la moda, camisetas o chupas de marca; adolescentes desaparecidos de repente en la nada. Ésta es la realidad. Mejor dicho, para no ser excesivamente catastrofistas y pesimistas, esta es la realidad también, una parte indudablemente considerable. Y haciéndole frente sin “corredores de seguridad”, según la representación icónica más cruda y explícita, a través de un constante “tratamiento Ludovico”, el que se aplicaba al protagonista de “La naranja mecánica” de Kubrik, se procura evadir la hipocresía institucional, el gran “El *show* de

Truman” organizados para todos nosotros: se quiere “crecer”, alcanzar la dignidad del pleno libre albedrío existencial y cognitivo. No obstante, tampoco debe hacerse ilusiones aquél que está convencido de lograr fugarse del “*McWorld*”, del inmenso *fast food* en el que vive el hombre occidental, en virtud de duradero canal abierto con el horror auténtico. Para este sujeto tampoco existe la garantía de conseguir acortar las distancias de perspectiva que nos separan del Tercer Mundo, de madurar individualmente y de beber de una información “pura”, no viciada por el sistema, como nos sugieren las reflexiones de Žižek, sociólogo y filósofo eslavo. Este último, pensando en el *homo sacer* del filósofo italiano Agamben, sostiene que la clase de pensamiento liberal dominante actualmente es la del *homo sucker* (es decir, “imbécil”), esto es, aquél que, mientras intenta aprovecharse y manipular a los demás, acaba por ser él mismo el imbécil final<sup>493</sup>. El *homo sucker* cree, con excesiva confianza en sí mismo, poderse reír y esquivar la ideología dominante, pero tal actitud no hace sino fortalecer su control sobre él. Hay que tener cuidado para no atribuir superficialmente al prójimo aquella fe ingenua a la que pensamos ser inmunes, para no creer que la definición de *homini sacri*, la cual indica a los sujetos que no forman parte oficialmente de la comunidad política, sino que son sólo “objeto” de política humanitaria, afecta sólo a los demás, que “no abren los ojos”. Al igual que los ciudadanos del Tercer Mundo se privan de su plena humanidad y albedrío por medio del mismo paternalismo con el que se afirma querer cuidar de ellos, lo que los convierte acto seguido en *homini sacri*, asimismo quienes creen que se escapan a las reglas mistificadoras del sistema podrían inconscientemente ser ellos también unos destinatarios de la biopolítica humanitaria, de la pospolítica, privados de la plena autodeterminación sustancial que hace al hombre tal. Expresado de otro modo, no es suficiente ser usuarios de contenidos tan tremendamente aterradores como reales, del tipo de los proporcionados por de los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, para creer ser parte de una “contra-tendencia” con respecto al general embotamiento de las mentes llevado a cabo por las instituciones. ¿Quién nos demuestra

---

<sup>493</sup> Žižek S., 2003, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi Editore, Roma, pp. 76-77

que incluso la existencia de dichos sitios Internet, el que se les permita hacer su comunicación no *mainstream*, no es una astuta táctica política centrada en facilitar a los ciudadanos la falsa convicción de poder seguir ejerciendo al menos una mínima y residual libertad de acción? ¿Y si tras la “total visibilidad” de *Rotten.com* y *Ogrish.com* se camuflara el idéntico poder que, por otra parte, vigila a fin de que perdure la “máxima ceguera”? Es inquietante la hipótesis de que los sitios Web citados arriba sean un enésimo elemento adicional del espectáculo postizo orquestado para las masas, en este caso halagadas en los más íntimo de sus almas por una voz débil que susurra: “Lo ves, ¡sigues libre! Eres tú el que decide y, si quieres, puedes ver”. Si fuera así los usuarios del horror desmedido de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, los individuos persuadidos de soslayar la censura y la ficción, de actuar como elementos subversivos con respecto al sistema, servirían a este mismo entonces para mantener tranquilos al resto de los ciudadanos dentro del *mainstream*, seguros de no vivir subyugados justo por la presencia de subversivos. Ya no habría diferencia entre los que teóricamente están fuera del *mainstream* y los que supuestamente están en su interior, porque todos seríamos figurantes en la gran comedia puesta en escena en el mundo occidental para mantener viva en sus representantes la convicción de estar libres, a diferencia de los ciudadanos del Tercer Mundo. Nadie, pues, estaría libre, todos seríamos peones que interpretan un distinto papel del mismo psicodrama colectivo dirigido a controlar a todo sujeto humano sin que éste se percate de ello: de manera parecida al juego “policías y ladrones”, virtualmente unos serían los portadores de una conciencia “alternativa”, los rebeldes capaces de enfrentarse al sistema, mientras que otros serían las víctimas inconscientes del mismo sistema, sin que en realidad se aprecie una diversa condición existencial entre ellos. Pero, más allá de conjeturas que hipotetizan complots y conspiraciones ocultos, está siempre bien razonar sobre el hecho de que en el mundo posmoderno, gobernado por la “mediocracia”, por el reino de los medios de masas, la dinámica que gira alrededor de la cuestión de la visibilidad y de la invisibilidad está hondamente entrelazada con los engranajes del poder.

Probablemente lo que más infunde temor e inquietud de las imágenes de *Rotten.com* y *Ogrish.com*, a distancia de un clic, descargables, imprimibles y reproducibles con el menor esfuerzo, no es el horror que contienen: lo que aterroriza, pues, es que parece no existir un motivo realmente válido para borrar, ocultar, censurar y hacer desaparecer dichas imágenes.

## 7. Discusión

### 7. 1 Críticas constructivas

Determinadas exigencias analíticas y cierto planteamiento metodológico resultaron necesarios para llevar a cabo la presente labor de la manera más adecuada acorde a los objetivos investigativos prefijados. Lo que proporcionó al trabajo de investigación la morfología y la estructura que posee, caracterizada por un preciso recorrido de acercamiento progresivo al corazón sociosemiótico del estudio y por una sólida coherencia global de tratamiento. Sin embargo, pese a los resultados más que satisfactorios, una labor, sea cual sea su naturaleza, por muy esmerada que sea, posee siempre márgenes de mejora. Así pues cabe ya reflexionar sobre cuáles aspectos del estudio podrían corregirse, retocarse o perfeccionarse en una perspectiva futura, en el caso de que se decida proseguir tras los pasos de nuestra investigación. Dos son fundamentalmente las facetas de la arquitectura de nuestro trabajo que se prestan a observaciones y críticas, si bien previstas, calculadas y consideradas no realmente pertinentes a la hora de plantear la entera labor.

Sin lugar a dudas lo que representa la cuestión más delicada y cargada de consecuencias considerables es la adopción de un acercamiento investigativo de tipo cuantitativo en vez de cualitativo. Como vimos anteriormente, la disciplina semiótica *stricto sensu* no comparte la metodología propia de las ciencias mecanicistas nomotéticas y apodícticas, no aspira a presentar cifras, porcentajes y estadísticas. Ello no significa que ésta estribe en una concepción apriorística, ya que en el mismo texto que se analiza deben contrastarse empíricamente sus teorías e hipótesis, pero tampoco se acata el método experimental de las ciencias duras, no se llega a la formulación de leyes exactas y menos todavía a la matematización de dichas leyes. La semiótica, pues, y asimismo nuestra particular investigación sociosemiótica, emplean un planteamiento cualitativo, un enfoque descriptivo en lugar de normativo, más explicativo que predictivo. Si se considera que el

acercamiento cualitativo es el preferible en una primera fase investigativa exploratoria, debido a la mayor profundidad hermenéutica que consiente, sobre todo a la hora de afrontar un nuevo campo de estudio o una realidad que aún no se sabe acotar, no nos queda sino confirmar que el acercamiento cualitativo era indispensable y resulta ser el más provechoso ante la irreductible otredad de los sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*. Aun así, no nos pasan ciertamente inadvertidas las carencias del planteamiento cualitativo y, al contrario, los extremadamente valiosos aportes del planteamiento cuantitativo. Aparte de motivaciones teóricas y metodológicas, también razones de carácter técnico y organizativo contribuyeron a que se dejara al margen la perspectiva cuantitativa, por cuanto no era posible servirse de sus herramientas investigativas más importantes, tales como, por ejemplo, la grabación automática de los datos de navegación, el utilizzo de *people-meters* o incluso la administración de cuestionarios a una muestra extraída por el universo de referencia de manera tal que presente datos extensibles y representativos al mismo universo. El hecho es que el enfoque cuantitativo, al estar orientado hacia el paradigma humanista-interpretativo, es sí capaz de llevar a cabo un estudio de casos específicos de forma extraordinaria, pero no consigue proporcionar resultados generalizables. He aquí que surge otro tema controvertido, es decir el de la extrapolada del universo de referencia. Aunque nuestros criterios de selección para escoger el *corpus* eran rigurosos y cabales, la muestra que al final obtuvimos, o sea los dos sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, no es claramente una muestra representativa probabilística. Las técnicas de muestreo probabilístico tienen su base en el principio de equiprobabilidad, en el sentido de que todos los elementos del universo poseen la misma oportunidad de ser elegidos para formar parte de la muestra de estudio, pese a que en realidad existen muchas clases distintas de muestreo probabilístico. En cambio el tipo de muestreo llevado a cabo en nuestra labor investigativa es no probabilístico y deliberado, esto es, consiste en seleccionar la muestra del universo de modo intencionado para que los sujetos tengan las características necesarias en

relación con el análisis<sup>494</sup>, cosa que hace muy difícil generalizar los datos que se barajan. Además la dimensión notablemente reducida de nuestra muestra no probabilística, nada más que dos elementos, dos sitios Internet, aumenta exponencialmente la dificultad de reconocerla como representativa, no sólo matemáticamente. En resumidas cuentas, es verdad que para un tipo de investigación como la presente un análisis de contenido cuantitativo, por ejemplo, quizá resulte demasiado estéril. No obstante, es indudable que una triangulación entre métodos cualitativos y cuantitativos, una compaginación entre descripción y explicación, por un lado, y medición y cuantificación, por el otro, junto a la determinación de una muestra probabilística, acrecentaría ampliamente la envergadura y el alcance de la labor investigativa en cuestión, enriqueciéndola de datos objetivos interesantes para respaldar o confutar ciertos supuestos.

En segundo lugar, otra razonable objeción que cabe oponer con respecto al planteamiento general del estudio sociosemiótico, es el fuerte desequilibrio entre la atención dirigida al polo de la producción semiótica, de la construcción del sentido operada por el autor de los sitios Web, y la dedicada al polo comunicativo opuesto de la recepción, de la descodificación del sentido presente en los textos semióticos por parte de los destinatarios de dichos sitios Web. Claro está, se trata de una línea investigativa fruto de una reflexión ponderada y de una elección metodológica bien meditada, que se funda en la inmanencia del texto semiótico, el cual se considera el verdadero “motor inmóvil” de la significación, que con sus mecanismos semánticos se ofrece y al mismo tiempo “crea” sus lectores/destinatarios. Con todo y con eso, la vertiente de estos últimos, los usos y las gratificaciones, la interiorización y la reelaboración, la cooperación y coautoría de los que ellos son protagonistas efectivamente quedan un poco en la sombra, no se desentrañan como en cambio podría hacerse en un trabajo investigativo que adopte una óptica diferente.

---

<sup>494</sup> Cicchitelli G., Herzel A., Montanari G., 1997, *Il campionamento statistico*, Il Mulino, Bologna, pp.123-127

## 7. 2 Precedentes relevantes

Ya comentamos las dificultades de emprender el camino de una investigación acerca del *reversum*, del *monstrum*, de la representación icónica de todo lo que por lo común las personas desean o esperan olvidar, todo cuanto los seres humanos se esfuerzan por ocultar a la vista y a la mente. Una de estas dificultades era justo la imposibilidad de contar con ilustres precedentes investigativos, académicos o científicos, el gran inconveniente de no poderse valer de la ayuda, del apoyo de textos acreditados y extensos al respecto, la incumbencia de constituir una punta de lanza en el acercamiento sociosemiótico al horror visual incontenible que en su encarnación digital, en la Web, adquiere particularísimas cualidades. Si esto nos ponía en una condición de desventaja analítica y de desorientación inicial, también es verdad que representaba una excepcional ocasión para indagar un campo de estudio prácticamente virgen y desconocido, acrecentando notablemente la importancia y el interés de la misma labor investigativa. Abundan en exceso textos, manuales y ensayos sobre el horror, el concepto de monstruo y las dinámicas relativas a la observación de la violencia representada, tanto desde un punto de vista psicológico, antropológico y conductista, como desde un enfoque histórico, mediático y social. Igual de interminable es la bibliografía que trata el tema de los efectos de los medios de comunicación de masas, en particular manera aquellos de los contenidos mediáticos que exhiben imágenes de violencia, etiquetados muy frecuentemente como “perjudiciales” *per se*. Asimismo Internet, la *World Wide Web*, junto al debate sobre lo virtual, lo sintético y la “desustanciación” de lo real se encuentran en el candelero, proganizando la escena de los estudios semio-mediáticos. Sin embargo, y lo decimos a medio camino entre el orgullo y el temor, parece realmente que no consta que existan precedentes estrictamente relacionados con el presente trabajo: no resultan disponibles para la consultación indagaciones centradas en la representación visual del horror extremo en el entorno de Internet, enfocadas en las sorprendentes consecuencias psico-socio-



mediático-políticos que todo ello comporta. Con esto no queremos atrevernos ciertamente a afirmar que la investigación nace en un “vacío neumático”, contradiciendo además la lección sobre la intertextualidad impartida por la semiótica: son múltiples las sugerencias, los conceptos, los motivos tomados prestados de los autores y de los textos procedentes de las disciplinas más dispares, integrados, desarrollados y “doblegados” a la lógica y al corte de nuestro estudio. Pero, precisamente esto son: fuentes de inspiración e ideas, líneas interpretativas básicas, planteamientos generales, referencias importantes, sin llegar a poderse considerar como auténticos precedentes. De hecho no sería correcto ni viable citar sólo a algunos de los enfoques pertenecientes a terceros que se adoptaron, omitiendo a otros igual de trascendentales que merecerían la misma mención. A fin de cuentas, la colocación idónea para todo este conjunto de *inputs* investigativos es entre las notas al pie de la página y las referencias bibliográficas, que justo por eso existen, porque no se presentan como casos de indagación metodológica, estructural y temáticamente asimilables al que ahora mismo estamos a punto de finalizar.

### 7. 3 Contribuciones aportadas

La ausencia de precedentes investigativos relevantes en nuestros campos de estudio ya de por sí implica que inevitablemente la presente labor va a aportar al mundo académico unas contribuciones considerables, va a iluminar una zona de investigación que de momento se encuentra en la sombra, va a enriquecer particularmente la bibliografía de textos que se ocupan de argumentos colaterales o afines.

Retomando los que eran los objetivos científicos generales de la investigación, cabe aseverar que los aportes proporcionados por nuestra indagación se dividen en dos amplias áreas: la de aquellos que atañen a la parte propedéutica precedente a la verdadera indagación sociosemiótica y la de esos que afectan al análisis sociosemiótico propiamente dicho.

Los aportes del primer tipo, posicionados según un orden lógico-cronológico, son:

- descripción de lo que es el horror según un enfoque socio-psicológico
- comprobación del que el horror en la historia occidental se manifiesta preferentemente en una dimensión visual
- ilustración de cómo ha sido conceptualizada en el curso de la historia occidental la representación del horror y del mal
- explicación de cómo fue configurándose la representación del horror en los sistemas figurativos icónicos (artísticos y mediáticos)
- verificación del supuesto según el cual a lo largo del *continuum* histórico occidental la representación icónica del horror se ha ido difundiendo de forma linealmente progresiva

Tales aportes, que representan sin sombra de duda unas contribuciones valiosas, se gestaron a lo largo del macro-apartado “Teorías previas, estado de la cuestión”, el cual consta de tres indagaciones autónomas, pero conectadas, concernientes a la representación del mal y del horror: la primera es “Hermenéutica del *reversum*”, que se ocupa de la perspectiva hermenéutico-filosófica-estética, estudiando cómo el mal se colocó en el mapa conceptual de la cultura occidental, a través de las especulaciones de pensadores e intelectuales de relieve; la segunda es “Anatomía del *monstrum*”, que se encarga del aspecto perceptivo-artístico-antropológico, destacando la primacía sensorial de la vista y adentrándose en el universo de las representaciones artísticas; la tercera es “La bella y fúlgida tele-violencia”, que trata el enfoque socio-ético-mediático, reflexionando sobre el protagonismo de la violencia visual de carácter realista y del tele-*corpus* herido, desentrañando la cuestión de la ética de la imagen y presentando las particularidades específicas de cada medio de masas a la hora de hacerse eco de la tele-violencia.

De manera distinta, los aportes del segundo tipo, es decir aquellos surgidos en el interior del auténtico análisis sociosemiótico dedicado a los dos sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, igualmente colocados acorde a un criterio lógico-cronológico, son:

- estudio sobre cómo Internet y la informatización digital han cambiado notablemente la relación entre el sujeto y el horror circundante, tanto representado como real
- indagación acerca de cómo Internet ha facilitado al sujeto el acceso al horror representado más de lo hecho por cualquier otro medio anteriormente
- investigación sobre cómo Internet favorece la satisfacción de la pulsión visual necrófila hacia imágenes horribles connatural al sujeto

- examen de la estrategia comunicativa llevada a cabo por los sitios Internet *Rotten.com* y *Ogrish.com*, los cuales se centran en visualizar y difundir el horror

Dichos aportes cobraron forma en el macro-apartado llamado «Análisis sociosemiótico: “El panopticon digital de los horrores”». En su primera parte, “Un clic para abrir las verjas del abismo”, se profundiza en las infraestructuras técnicas que componen la red digital, en las peculiaridades expresivas del ambiente informático y del hipertexto, en las características sobresalientes de la comunicación *on line*, en las particularidades relativas al consumo y al contexto socio-psicológico configurado por Internet. En cambio en la segunda parte, “Investigación semiótica”, se escudriñan detenidamente todos los niveles semánticos de los dos sitios Web *Rotten.com* y *Ogrish.com*, muestra representativa del universo de los sitios Web que albergan y visualizan imágenes espantosas y escalofrantes, para dilucidar las modalidades de divulgación de lo mortífero *on line* y a fin de poner al desnudo los dos prototipos de estrategias comunicativas que ponen en marcha para difundir el horror dondequiera.

El valor de tales contribuciones, tanto las de la primera área como las de la segunda, posee un alcance extraordinario, en vista de que toca muchísimas disciplinas diversas, desde la sociología hasta la psicología, desde la historia hasta el arte, desde la filosofía hasta las ciencias de la información, desde la semiótica hasta la hermenéutica, desde la narratología hasta el estudio de los medios de comunicación de masas, desde la estética hasta la ética, desde la antropología hasta la proyectación multimedia, desde los análisis sobre las audiencias hasta los *Cultural Studies*.

.

## 7. 4 Perspectivas futuras

Las perspectivas futuras se enlazan directamente con esos márgenes de mejora que conciernen al presente estudio, mencionados a propósito de las críticas constructivas que podían dirigirse a este último, en el sentido de que de dichas críticas hay que partir para pensar en hipotéticos desarrollos de nuestra investigación sociosemiótica.

Desde una óptica académica, sería provechoso realizar una nueva investigación complementaria que tenga como base de partida y punto de referencia nuestra indagación, para sucesivamente integrarla gracias a la triangulación entre métodos cualitativos de análisis y métodos cuantitativos. Efectivamente es lo que suele hacerse en ámbito investigativo en el caso de que el campo de estudios sea vírgen, aprovechando la exploración en profundidad y la delineación de temas cardinales operadas en la primera fase cualitativa, para luego “corregir el tiro”, acotar, sistematizar, matematizar, con el fin de obtener variables precisas, cifras y patrones, en la segunda fase de tipo cuantitativo. Así que sería importante llevar a cabo una nueva investigación de tipo cuantitativo, con un enfoque más propio de las ciencias nomotéticas, más normativo y predictivo que explicativo y descriptivo. En primer lugar habría que ampliar la muestra de sitios Web centrados en la representación brutal y explícita del horror. Es más, sobre todo habría que seleccionarla, extrapolarla, conforme a un muestreo representativo probabilístico, basado en el principio de equiprobabilidad y capaz de facilitar resultados generalizables al universo de referencia. En segundo lugar, sería preciso completar la investigación sociosemiótica implementada por nosotros con un escrupuloso análisis de contenido de tipo cuantitativo, esto es, con una descripción en la medida de lo posible objetiva y sistemática de los elementos cuantificables y manifiestos del texto semiótico.

Además el nuevo estudio complementario debería cuidar otro aspecto muy importante: la perspectiva de los usuarios/destinatarios/descodificadores. Dando un vuelco al planteamiento del análisis socio-semiótico exhibido por

nosotros, y también superando difíciles problemáticas de tipo técnico y organizativo, dicho futura indagación debería poner remedio al desequilibrio entre la atención dirigida al polo de la producción semiótica y la dedicada al polo comunicativo opuesto de la recepción, debería pasar de la inmanencia del texto semiótico al retrato preciso de sus lectores/destinatarios. Debería, en fin, escudriñar con empeño la identidad y el contexto de acción de estos últimos, sus rasgos, sus usos y gratificaciones, su interiorización y su reelaboración de las informaciones semánticas. Para conseguir datos más cabales y ciertos sobre los usuarios/destinatarios sería preciso, de nuevo, extraer una muestra de tipo probabilístico de su universo y sucesivamente emplear técnicas de análisis tanto cualitativa como cuantitativas: por un lado entrevistas personales en profundidad y grupos de discusión (*focus groups*), por el otro encuestas y grabación automática de los datos de navegación por medio de *people-meters*.

Por este camino investigativo hay que ir si se quiere avanzar realmente en el estudio de la representación y de la percepción de la violencia icónica más brutal en los entornos digitales de Internet, si se desea alcanzar una fiabilidad que estriba en la medición y cuantificación de carácter matemático.

.

## 8. Aplicaciones teóricas y prácticas

La presente labor, vasta, exhaustiva y multidisciplinar, representa una valiosa y excepcionalmente válida herramienta de estudio y profundización de; a saber: los mecanismos de satisfacción, proyección, integración y comprensión socio-psico-comunicativos; los procesos de interacción, producción y recepción del significado en el circuito comunicativo y medial; de la construcción, difusión y co-participación de textos culturales digitales en la semiosfera; de las categorías eidéticas, topológicas, cromáticas y texturales que componen dichos textos culturales digitales; de las estructuras lingüísticas, icónicas, gráficas, audiovisuales y semionarrativas profundas que vertebran dichos textos culturales digitales; de la aplicación masiva de las nuevas tecnologías en el contexto social lúdico-informativo; del desarrollo histórico-hermenéutico del pensamiento filosófico y ético; de la evolución histórico-artística de las concepciones y formas estéticas; de la reconfiguración constante histórico-social del panorama de los medios de comunicación de masas, de sus usos y peculiaridades; de los novedosos lenguajes convergentes multimedia y de sus audiencias; de la arquitectura y del diseño de los ambientes virtuales digitales; de las revoluciones comunicativas y ampliamente socio-culturales llevadas a cabo por los *new media*.

El estudio de los mecanismos de satisfacción, proyección, integración y comprensión socio-psico-comunicativos tiene aplicación en el trabajo de sociólogos, sociólogos de la comunicación, psicólogos de la comunicación, psicólogos sociales, psicólogos cognitivos, especialistas de ciencias de la información, de teorías y técnicas de la comunicación medial, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, y en el trabajo de sostenedores del enfoque de los *Cultural Studies*. La comprensión de los procesos de interacción, producción y recepción del significado en el circuito comunicativo y medial contribuye al trabajo de sociólogos, sociólogos de la comunicación, psicólogos de la comunicación, psicólogos sociales, psicólogos cognitivos, especialistas de ciencias de la información, de

semiótica, semiótica del texto, de teorías y técnicas de la comunicación medial, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, y al trabajo de sostenedores del enfoque de los *Cultural Studies*. El ahondar en la construcción, difusión y co-participación de textos culturales digitales en la semiosfera resulta trascendental en la actividad de sociólogos de la comunicación, psicólogos de la comunicación, especialistas de ciencias de la comunicación, de semiótica del texto, de teorías y técnicas de la comunicación medial, de proyectación y producción multimedia, de *web design* e hipertextos, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, y de los *Cultural Studies*. El dominio de las categorías eidéticas, topológicas, cromáticas y texturales que componen los textos culturales digitales, junto a el de las estructuras lingüísticas, icónicas, gráficas, audiovisuales y semionarrativas profundas que vertebran dichos textos culturales digitales es imprescindible para los psicólogos de la comunicación, los especialistas de ciencias de la información, de semiótica, de semiótica del texto, de lenguaje de los *new media*, de proyectación y producción multimedia, y de *web design* e hipertextos. Nuestros aportes relativos al estudio de la aplicación masiva de las nuevas tecnologías en el contexto social lúdico-informativo apoyan las indagaciones de sociólogos de la comunicación, de especialistas de ciencias de la información, de teorías y técnicas de la comunicación medial, del lenguaje de los *new media*, de proyectación y producción multimedia, de *web design* e hipertextos, y de análisis de los medios de masas y sus audiencias. Nuestros avances en la explicación del desarrollo histórico-hermenéutico del pensamiento filosófico y ético se aplican a la actividad de sociólogos, historiadores, historiadores del arte, filósofos, estudiosos de hermenéutica, de ética social y de antropología cultural. El examen de la evolución histórico-artística de las concepciones y formas estéticas es particularmente útil para sociólogos, historiadores, historiadores del arte, filósofos, expertos de estética, iconografía, iconología y especialistas de antropología cultural. Mediante el análisis de la reconfiguración constante histórico-social del panorama de los medios de comunicación de masas, conjuntamente al de sus usos y peculiaridades,



proporcionamos contribuciones aplicables al trabajo de sociólogos de la comunicación, historiadores, especialistas de ciencias de la información, de teorías y técnicas de la comunicación medial, del lenguaje de los *new media*, de antropología cultural, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, y de los *Cultural Studies*. Los resultados conseguidos por nosotros durante la investigación de los novedosos lenguajes convergentes multimedia y de sus audiencias, así como de la arquitectura y del diseño de los ambientes virtuales digitales, enriquecen de datos la labor de sociólogos de la comunicación, psicólogos de la comunicación, historiadores, especialistas de ciencias de la información, de semiótica, de teorías y técnicas de la comunicación medial, del lenguaje de los *new media*, de antropología cultural, de proyectación y producción multimedia, de *web design* e hipertextos, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, y de los *Cultural Studies*. Finalmente, el desentrañamiento de las dinámicas que afectan a las revoluciones comunicativas y ampliamente socio-culturales llevadas a cabo por los *new media* garantizan nueva materia de estudios para sociólogos, sociólogos de la comunicación, psicólogos de la comunicación, psicólogos sociales, psicólogos cognitivos, historiadores, filósofos del lenguaje, especialistas de ciencias de la información, de semiótica, de semiótica del texto, de narratología, de teorías y técnicas de la comunicación medial, del lenguaje de los *new media*, de estética, ética social, antropología social, antropología cultural, de proyectación y producción multimedia, de *web design* e hipertextos, de análisis de los medios de masas y sus audiencias, y de los *Cultural Studies*.

## 9. Bibliografía

- AA. VV., 1971, *Grande Antologia Filosofica*, vol. XVIII, Padovani U. A. (edición de), Marzorati, Milano
- AA. VV., 1994, *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*, Hernández Aguilar G. (edición de), Editorial Siglo XXI
- AA.VV., 2000, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. D, Paravia, Milano
- AA. VV., 2001, *Storia delle poetiche occidentali*, Bessière J., Kushner E., Mortier R., Weisgerber J. (edición de), Meltemi Editore, Roma
- AA. VV., 2003, *I luoghi dell'arte*, vol. 5, Mondadori, Milano
- AA. VV., 2003, *Belvedere dell'arte. Orizzonti*, Bonito Oliva A., Risaliti S. (edición de), Skira, Milano
- AA. VV., 2004, *H. R. Giger. Visioni di fine millennio*, Hazard Edizioni, Milano
- AA. VV., 2004, *Il bello e le bestie – Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Vergine L., Verzotti G. (edición de), Skira Mart, Milano
- AA. VV., 2004, *Il pubblico dei media*, Livolsi M. (edición de), Carocci Editore, Roma
- AA. VV., 2004, *e-Research – Internet per la ricerca sociale e di mercato*, Di Fraia G. (edición de), Editori Laterza, Bari-Roma
- AA. VV., 2006, *“Where are we going?”*, Gingeras A. M., Bankovsky J. (edición de), Skira, Milano

- Abbagnano N., 1995, *Storia della filosofia. La filosofia dei secoli XIX e XX. Dallo Spiritualismo all'Esistenzialismo*, vol. 6, TEA, Milano
- Adorno T. W., 1978, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino
- Adorno T. W., 1979, *Note per la letteratura (1943-1961)*, vol. 1, Einaudi, Torino
- S. Agostino d'Ippona, 2002, *Le Confessioni*, Landi A. (edición de), Edizioni Paoline, Milano
- Alosi R., Nicola S., Pagliani P., 1998, *Optimi Scriptores. Antologia latina*, vol. 1, Petrini Editore, Torino
- Alosi R., Nicola S., Pagliani P., 2000, *Optimi Scriptores. Antologia latina*, vol. 2, Petrini Editore, Torino
- Antelmi D., Santulli F., Garzone G., 2000, *Mugdhabodha*, Negri M. (edición de), Il Calamo, Roma
- Antiseri D., 2002, *Karl Popper. Protagonista del secolo XX*, Rubbettino Editore, Catanzaro
- Argan G. C., 1973, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, Firenze
- Aristotele, 1987, *Poetica*, Rizzoli BUR, Milano
- Bacon F., 1993, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Le Mani-Microart'S, Recco-Genova
- Baltrusaitis J., 1993, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano
- Baltrusaitis J., 1998, *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, Giunti Editore, Firenze
- Barthes R., 2003, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino

- Barthes R., 2005, *Arcimboldo*, Abscondita, Milano
- Battaglia P., Labanca N., 2000, *Giuseppe Messerotti Benvenuti. Un italiano nella Cina dei Boxer. Fotografie (1900-1901)*, Associazione Giuseppe Panini, Modena
- Baudelaire C., 1991, *Las flores del mal*, Letras Universales, Cátedra, Madrid
- Baudelaire C., 1998, *I fiori del male*, Rizzoli, Milano
- Bauman Z., 1992, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna
- Beck U., 2003, *La società cosmopolita. Prospettive dell'epoca post-nazionale*, Il Mulino, Bologna
- Bellini M., 2008, *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Lucisano Editore, Milano
- Bentham J., 1995, *The Panopticon Writings*, Bozovic M. (edición de), Verso, London
- Bentham J., 2002, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, Foucault M., Perrot M. (edición de), Marsilio, Venezia
- Bosworth P., 2006, *Diane Arbus. Vita e morte di un genio della fotografia*, Rizzoli, Milano
- Bianco D., 2007, *Bruegel*, Pescio C. (edición de), Giunti Editore, Firenze
- Blumenberg H., 2001, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metáfora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna
- Bodei R., 1995, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna
- Bodei R., 2001, *Distanza di sicurezza*, en Blumenberg H., *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna

- Bolter J. D., Grusin R., 2001 *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati Editore, Milano
- Breton A., 1987, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino
- Brunetta G. P., 2004, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano
- Brusatin M., 2000, *L'arte dell'oblio*, Einaudi
- Bruscolini E., Prudenzi A., Toffetti S., 1997, *La fiamma del peccato. L'eros nel cinema muto*, Lindau, Torino
- Burke E., 1987, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Sertoli G., Miglietta G. (edición de), Aesthetica, Palermo
- Bussagli M., 1998, *Bosch*, Giunti Editore, Firenze
- Calabrese O., Volli U., 2001, *I telegiornali. Istruzioni per l'uso*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Canova G., 2000, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel panorama contemporaneo*, Bompiani Editore, Milano
- Capecchi S., 2004, *L'audience "attiva". Effetti e usi sociali nei media*, Carocci Editore, Roma
- Cardini F., 1979, *Magia, stregoneria, superstizione nell'Occidente medievale*, La Nuova Italia, Firenze
- Carotenuto A., 1997, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani Editore, Milano
- Casetti F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani Studi, Milano
- Casetti F., 1995, *L'ospite fisso. Televisione e mass media nelle famiglie italiane*, San Paolo Edizioni, Milano

- Chatman S., 2003, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il saggiatore net, Milano
- Chiaramonte G., 2000, *Pellegrinaggi occidentali*, Istituto di storia della fotografia Edizioni, Palermo
- Chiarini P., Venturelli A., Venuti R., 1993, *La città delle parole: lo sviluppo del moderno nella letteratura tedesca*, Guida Editore, Napoli
- Chion M., 1998, *L'Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino
- Cicchitelli G., Herzel A., Montanari G., 1997, *Il campionamento statistico*, Il Mulino, Bologna
- Cinotti M., 1971, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli, Milano
- Cosenza G., 2008, *Semiotica dei nuovi media*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Curti R., La Selva T., 2003, *Sex and violence – percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino
- Decety J., Michalska K. J., Akitsuki Y., Lahey B., 2008, *Atypical empathic responses in adolescents with aggressive conduct disorder: a functional MRI investigation*, en *Biological Psychology*, Elsevier, Amsterdam, n.º 80
- De Rosa M. R., 1990, *Theodor Lipps: estetica e critica delle arti*, Guida Editore, Napoli
- De Turris G., 1998, *Orrori di fine millennium*, Edizioni il Torchio, Roma
- De Vecchi P., Cerchiari E., 1995, *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo I, Bompiani Editore, Milano
- De Vecchi P., Cerchiari E., 1995, *Arte nel tempo*, vol. 2, tomo II, Bompiani Editore, Milano

- Di Bella F., 2008, *Storia della tortura*, Odoja, Bologna
- Di Cesare D., 2007, *Gadamer*, Il Mulino, Bologna
- Di Stefano E., 2005, *Munch*, Giunti, Firenze
- Donini P., Ferrari F., 2005, *L'esercizio della ragione nel mondo classico. Profilo della filosofia antica*, Einaudi, Torino
- Dottarelli L., 1992, *Popper e il "gioco della scienza"*, Massari Editore, Viterbo
- Droysen J. G., 1966, *Istorica. Lezioni sulla enciclopedia e metodologia della storia*, Ricciardi, Milano-Napoli
- Eco U., 1973, *Segno*, Isedi, Enciclopedia filosofica, Milano
- Eco U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 1979, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 1988, *De los espejos y otros ensayos*, Editorial Lumen, Barcelona
- Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 1995, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 1999, *Kant y el ornitorrinco*, Editorial Lumen, Barcelona
- Eco U., 2000, *Opera Aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani Editore, Milano

- Eco U., 2001, *Apocalittici e integrati*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 2002, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani Editore, Milano
- Eco U., 2007, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona
- Ejzenštejn S. M., 2003, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino
- Fabbri P., Marrone G., 2000, *Semiotica in nuce. Volume I. I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi Editore, Roma
- Fabbri P., Marrone G., 2001, *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi Editore, Roma
- Fabris G., 2002, *La pubblicità. Teorie e prassi*, Franco Angeli Edizioni, Milano
- Fassbinder R. W., 2002, *Anfiteatro II*, Menin R. (edición de), Ubulibri, Milano
- Ferrone V., 2007, *Una scienza per l'uomo. Illuminismo e rivoluzione scientifica nell'Europa del Settecento*, Utet, Torino
- Festinger L., 2001, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Franco Angeli Edizioni, Milano
- Fiedler L., 1981, *Freaks. Miti e immagini dall'io segreto*, Garzanti, Milano
- Fiorentino G., 2004, *L'occhio che uccide*, Meltemi Editore, Roma
- Fossali P. B., Dondero M. G., 2006, *Semiotica della fotografia: investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Edizioni Guaraldi, Rimini
- Foucault M., 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino



- Fracassi C., 2003, *Bugie di guerra. L'informazione come arma strategica*, Mursia Editore, Milano
- Freud S., 1985, *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino
- Freud S., 1991, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino
- Friedrich E., 2004, *Guerra alla guerra. 1914-1919: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano
- Gadamer H. G., 1983, *Verità e metodo*, vol. 1, Vattimo G. (edición de), Bompiani Editore, Milano
- Gadamer H. G., 2001, *Antología*, Ediciones Sígueme, Salamanca
- Gadamer H. G., 2006, *Ermeneutica. Uno sguardo retrospettivo*, Demarta G. B. (edición de), Bompiani Editore, Milano
- Genette G., 1997, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino
- Ghezzi E., 2002, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano
- Ginzburg C., 2000, *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino
- Giovannini F., 1998, *Necrocultura. Estetica e culture della morte nell'immaginario di massa*, Castelveccchi, Roma
- Givone S., 2000, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Grassi C., 2002, *Sociologia della comunicazione*, Mondadori, Milano
- Grasso A., Scaglioni M., 2003, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano

- Graves R., 1995, *I miti greci*, Longanesi, Milano
- Greimas A. J., 1970, *Del senso*, Bompiani Editore, Milano
- Greimas A. J., 1983, *La semiótica del texto, ejercicios prácticos: análisis de un cuento de Maupassant*, Paidós, Barcelona
- Greimas A. J., 1984, *Del senso II*, Bompiani Editore, Milano
- Greimas A. J., 1987, *Semántica estructural: investigación metodológica*, Gredos, Madrid
- Greimas A. J., Courtés J., 1990, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos Editorial, Madrid, tomo 1
- Greimas A. J., Courtés J., 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Fabbri P. (edición de), Mondadori, Milano
- Heidegger M., 2000, *L'origine dell'opera d'arte*, Zaccaria G., De Gennaro I. (edición de), Christian Marinotti Edizioni, Milano
- Hillman J., 1997, *Saggio su Pan*, Carandini M. (edición de), Adelphi, Milano
- Jenkins H., 2007, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano
- Karcher E., 1991, *Otto Dix 1891-1969. La vita e le opere*, Taschen, Colonia
- Kizny T., 2004, *Gulag*, Mondadori, Milano
- Krauss R., 1990, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano
- Léger F., 1975, *Funciones de la pintura*, Cuadernos para el diálogo, Madrid

- Lessing G. E., 1994, *Laocoonte*, Rizzoli, Milano
- Levi P., 1986, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino
- Lewin B., 2006, *Il gene*, Zanichelli, Bologna
- Livolsi M., 2000, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Losito G., 1994, *Il potere dei media*, La Nuova Italia Scientifica, Roma
- Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia
- Löwith K., 1999, *Il nichilismo europeo*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Lutter C., Reisenleitner M., 2004, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Cometa M. (edición de), Mondadori, Milano
- Luzzatto L., Pompas R., 2009, *Colore & Colori*, Il Castello Editore, Milano
- Madesani A., 2005, *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano
- Magli P., 2004, *Semiotica*, Marsilio, Venezia
- Mangieri R., 2006, *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*, Biblioteca Nueva, Madrid
- Mantovani G., 1995, *Comunicazione e identità*, Il Mulino, Bologna
- Marlasca M., Rendueles L., 2002, *Así son, así matan. Los asesinos que estremecieron a España en los últimos diez años*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid
- Marsciani F., Zinna A., 1991, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistema della significazione*, Esculapio Editore, Bologna

- McLuhan M., Powers B., 1992, *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Sugarco Edizioni, Milano
- Migliori M., 1991, *Dialettica e Verità. Commentario filosofico al Parmenide di Platone*, Vita e Pensiero Edizioni, Milano
- Mormino G., 2005, *Determinismo e utilitarismo nella Teodicea di Leibniz*, Franco Angeli Edizioni, Milano
- Nancy J. L., 2002, *Tre saggi sull'immagine*, Edizioni Cronopio, Napoli
- Nielsen J., 2000, *Web Usability*, Apogeo, Milano, p. 161
- Noelle-Neumann, 2002, *La spirale del silenzio. Per una teoria dell'opinione pubblica*, Meltemi Editore, Roma
- Oliverio Ferraris A., 1998, *Psicologia della paura*, Bollati Boringhieri Editore, Torino
- Otto R., 1998, *Il sacro*, Tagliapietra A. (edición de), Gallone Editore, Milano
- Paccagnella L., 2000, *La comunicazione al computer. Sociologia delle reti telematiche*, Il Mulino, Bologna
- Pagnini M., 1988, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Il Mulino, Bologna
- Pechenino M., 1989, *Verbi e forme verbali difficili o irregolari della lingua greca*, Editore SEI, Torino
- Perniola M., 2004, *Il sex appeal dell'inorganico*, Biblioteca Einaudi, Torino
- Peverini P., Spalletta M., 2009, *Unconventional. Valori, testi, pratiche della pubblicità sociale*, Meltemi Editore
- Plomin R., Defries J., McClearn G., 2001, *Genetica del comportamento*, Cortina Raffaello Editore, Milano

- Poletti F., 2005, *Il Novecento. Avanguardie*, Mondadori Electa, Milano
- Ponzio A., 1976, *La semiotica in Italia. Fondamenti teorici*, Edizioni Dedalo, Bari
- Raimondi E., 1997, *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, Jodler L. (edición de), Mondadori, Milano
- Raschini M. A., 2000, *La filosofia dell'Illuminismo*, Ottonello P. P. (edición de), Marsilio, Venezia
- Reale G., 1986, *Introduzione a Aristotele*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Recalcati M., 2007, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano
- Reina L., 2005, *Romanticismo e dintorni*, Edisud, Salerno
- Rella F., 2002, *Figure del male*, Feltrinelli Editore, Milano
- Ricoeur P., 1982, *Finitud y culpabilidad*, Taurus Ediciones, Madrid
- Ricoeur P., 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Iannotta D. (edición de), Cortina Raffaello Editore, Milano
- Ricoeur P., 2004, *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, Amorrortu Editores, Madrid
- Rocca L., Raia E., 2006, *Palermo. Luoghi del sottosuolo*, Medical Books, Palermo
- Romero L., 2003, *Dalí*, Leonardo periodici, Milano
- Rosenkranz K., 2004, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo
- Sartori C., 2005, *Rivoluzioni televisive digitali. Dispense del corso Tv interattiva e Net-tv*, vol. 1, Università IULM, Milano

- Schlegel F., 2008, *Sullo studio della poesia greca. I Greci e i Romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, Lacchin G. (edición de), Edizioni Mimesis
- Scurati A., 2003, *Guerra! Narrazioni e cultura del conflitto bellico nella tradizione occidentale*, Donzelli Editore, Roma
- Shorter A. W., 1980, *Gli dei dell'Egitto*, Ubaldini Editore, Roma
- Somaini A., 2005, *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e pensiero Edizioni, Milano
- Sontag S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano
- Sontag S., 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino
- Speroni F., 2002, *La rovina in scena. Per una estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma
- Sprague de Camp L., Ley W., 1962, *Le terre leggendarie*, Bompiani Editore, Milano
- Strong M., 1999, *Un urlo rosso sangue*, Edizioni Frassinelli, Milano
- Tedesco A., 2000, *Underground e trasgressione. Il cinema dell'altra America in due generazioni*, Castelveccchi, Roma
- Terzani T., 2008, *Fantasma. Dispacci dalla Cambogia*, Longanesi, Milano
- Thompson J. B., 1998, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna
- Traverso E., 2004, *Auschwitz e gli intellettuali*, Il Mulino, Bologna

- Trent B., 20 de febrero de 2009, *Gov. Schwarzenegger's attempt at video game censorship struck down in California*, «The examiner», Launceston, Australia
- Trías E., 1992, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona
- Ulrich B., 2003, *Max Ernst*, Taschen, Colonia
- Varin D., 2000, *Gli effetti della violenza sullo schermo: una rivisitazione del problema in un contesto cambiato*, en *Ikon. Forme e processi del comunicare. Quaderni semestrali dell'Istituto di ricerca sulla comunicazione*, Gemelli A., Musatti C. (edición de), Franco Angeli Edizioni, n.º 41
- Vergine L., 2000, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano
- Verra V., 2005, *Introduzione a Hegel*, Edisud, Salerno
- Volli U., 2000, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Bari-Roma
- Wimmer R. D., Dominick J. R., 1996, *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*, Editorial Bosch, Barcelona
- Žižek S., 2003, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi Editore, Roma

## 9. 1 Referencias en Internet

- <http://www.alex.com/>
- <http://www.ogrish.com/>
- <http://www.rotten.com/>
- <http://web.archive.org/web/20060203052344/http://www.ogrish.com/index.html/>